

艺术史

〔法〕热尔曼·巴赞著

J110.9/16

版社

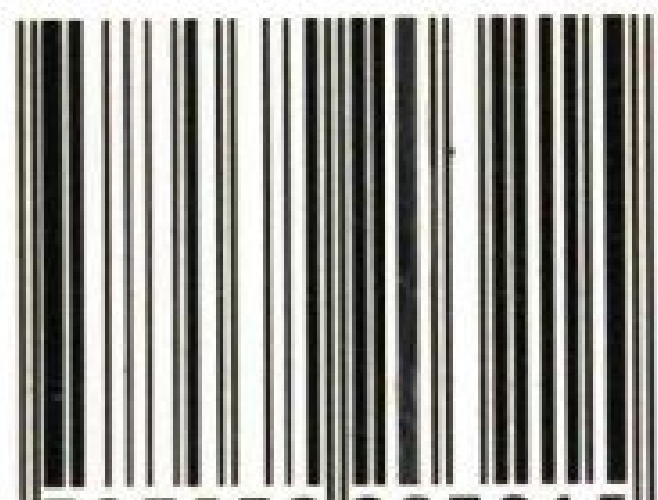
艺术史 史前至现代

〔法〕热尔曼·巴赞著
罗浮宫博物馆总馆长

刘明毅 译



ISBN 7-5322-0321-2



9 787532 203215 >

ISBN7-5322-0321-2/J · 288

定 价：39.50 元

艺术史

周谷城题



[法]热尔曼·巴赞著

刘明毅译

上海人民美術出版社

A HISTORY OF ART

From prehistoric times to the present

by Germain Bazin

Conservateur-en-chef of the Louvre

Translated by Francis Scarfe

Houghton Mifflin Company, Boston

The Riverside Press, Cambridge

1959

艺 术 史

[法]热尔曼·巴赞著

刘明毅 译

责任编辑：黄振亮

装帧设计：杨利禄

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷七厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 23 字数：500,000

1989 年 4 月第 1 版 1998 年 5 月第 4 次印刷

印数：12,600—15,600

ISBN7-5322-0321-2/J·288

定价：39.50 元



列日期前将书还回

[illegible]

《艺术史》于一九五三年初版于法国，由弗朗西斯·斯卡夫译成英语。

目 录

代译序	邢啸声	1
序言		7
I 艺术的起源		9
史前和原始文明		
旧石器时代后期		
新石器时代		
原始时期		
II 上古艺术文明		24
埃及文化		
西亚文化		
爱琴文化		
游牧民族艺术		
哥伦布前美洲文化		
未开化民族艺术		
III 地中海古典文明		82
希腊		
罗马世界		
东方的对抗		

IV	基督教艺术的最早形式	130
	罗马早期基督教艺术	
	拜占庭艺术	
	中世纪早期西方艺术	
V	西罗马式和哥特式艺术的崛起	165
	罗马式艺术	
	哥特式艺术	
VI	伊斯兰	219
	穆斯林艺术的演变	
	建筑	
	工艺美术	
	波斯和印度细密画	
VII	十五世纪欧洲艺术文明	244
	意大利文艺复兴	
	后期哥特式和欧洲文艺复兴	
VIII	十六世纪欧洲文艺复兴	301
	意大利	
	文艺复兴在欧洲的传布	
	工艺美术	
IX	巴洛克时期	363
	巴洛克式的传布	

对巴洛克式的对抗	
X 十九世纪转折点	465
法国艺术	
法国以外的西方艺术	
工艺美术	
XI 远东文明	
印度艺术	513
印度艺术的反响	
中国艺术	
中国艺术的扩展——日本	
XII 当代艺术	
建筑革命	569
巴黎画派	
各国画派	
结论	629
译后记	649
艺术家人名录	650

代译序

热尔曼·巴赞是当代影响极大的法国艺术史家。他的重要著作《艺术史》的中译本同中国读者见面，是件叫人着实高兴的事情。

鉴于历史的原因，翻译介绍的外国重要美术史论著作实在是寥若晨星。这一情形在这几年中有所改善——尽管有些译文尚有不能令人放心的地方。至于象巴赞这样一位举足轻重的大家，他的盛名过去未能传到中国，对于他的著述我们也不甚了了，这不能不说是很遗憾的。我有幸在巴黎结识巴赞，并收集到一些有关的资料。此次借《艺术史》中文版问世之际，把巴赞介绍给我国的读书界。

热尔曼·巴赞于一九〇一年九月二十四日出生在法国塞纳省絮雷纳市。父亲是一位很有作为的冶金工厂厂主；母亲有很好的文化艺术修养，而且善画。巴赞幼年，敏慧勤勉，入学后成绩优异，一直名列前茅。青年时到巴黎大学文学院学习，听埃米尔·马尔 (*Emile Mâle*) 讲中世纪艺术，遂对艺术产生强烈爱好，竟成为日后潜心研究艺术史的契机。从此，他一面在文学院攻读，一面去罗浮宫学院听课。他先后获得文学硕士、文学博士和法学硕士等学位，以及罗浮宫学院的毕业文凭；后来，

又成为巴西里约热内卢大学和美国维拉诺瓦大学名誉博士。一九三四年，巴赞受聘于布鲁塞尔自由大学，任教达三十七年之久。一九三七年，巴赞任罗浮宫博物馆馆员；一九五一年至一九六五年，任绘画馆馆长；由于任职期间多有建树，于一九七一年荣任罗浮宫博物馆名誉馆长。自一九四一年起，他在罗浮宫学院讲学，首次开设理论和实践的博物馆学课程，在任教二十九年间，为拥有众多博物馆的法国培养了大量专业人才。一九六五年至一九七〇年，巴赞被任命为法国国家博物馆绘画修复局局长。一九七五年，成为法国研究院院士；一九七六年四月七日，巴赞身着金线绣花礼服，佩勋佩剑，参加隆重典礼，正式当选为法兰西学士院院士。一九八〇年，因年事已高，辞去罗浮宫博物馆名誉馆长之职，就任巴黎郊区尚蒂伊的孔代博物馆馆长至今。这几年，他一直住在尚蒂伊。

巴赞经常应邀到许多国家的著名大学讲学，参加重大的国际性学术会议；经常受法国或其它国家委托负责筹办大型国际艺术展览会或艺术品鉴定工作。他是欧美许多国际性艺术和文学团体的创始人或重要成员，并在法国和其它国家多次受勋获奖。

特别值得提出的是：在第二次世界大战中，为抵抗法西斯德国侵略，巴赞于一九三八年和一九三九年两度应征入伍，曾担任步兵上尉，并光荣负伤。战争期间，为艺术精品免遭纳粹掠夺的厄运，他担任保护和转移艺术品的负责工作，做出了杰出贡献。

在巴赞半个多世纪的诸多文化艺术活动中，最重要的毕竟还是他的著作生涯。他精研史论典籍，遍访艺术真迹，在世界

各地做过无数次考察旅行。自一九三〇年出版第一部著作《圣多米尼克》起，他的渊博学识便源源不断地流于笔端，传播于世。据不完全统计，至今他已写出四十余部艺术著作，被译成十三国文字（尚不包括中文），在近二十个国家出版，堪称著作等身。至于参加集体编撰、作序、在报刊杂志发表文章，则更是洋洋洒洒，数不胜数。

他的重要著作有：

《圣米迦勒山》（1933）

《弗拉·安杰利科》（1941）

《科罗》（1942）

《形象的衰微》（1946）

《印象主义时代》（1947）

《艺术史》（1953）

《巴西巴洛克宗教建筑》（1956—1958）

《罗浮宫绘画宝藏》（1957）

《罗浮宫印象主义宝藏》（1958）

《绝对的启示》（1962）

《亚历哈迪诺和巴西巴洛克雕刻》（1963）

《巴洛克和洛可可》（1964）

《博物馆时代》（1967）

《巴罗克的命运》（1968）

《世界雕刻史》（1968）

《十八世纪至二十世纪先锋绘画史》（1969）

《风格的语言》（1976）

《信仰的宫殿》（1980—1981）

此外，同别人合作的重要书籍有《战争中的法兰西》；与

勒内·于伊格 (*Rene Huygue*) 合撰《艺术之爱》；参加《世界百科全书》编写。

关于巴赞的著作，由于过去在国内几乎不能看到（即使是《艺术史》，我也仅是在去年到巴黎后才读到法文原版），因此委实说不出自己的意见。我想，更好的办法是多翻译几部巴赞的书，如《绝对的启示》和《世界雕刻史》之类，让广大读者通过巴赞的著作来认识巴赞。

我于去年到巴黎进修法国美术史，对于这位健在而已载入诸如《拉鲁斯大百科全书》、《世界名人辞典》等二十三种辞书的当代大艺术史家，自然是十分仰慕，而且亟欲面聆教诲。恰巧，我的法国朋友加尔尼埃 (*Garnier*) 夫妇是热尔曼·巴赞的表亲。他们在去冬十一月二十九日晚设家宴，专门安排我同巴赞先生会面。

加尔尼埃夫人事先关照我：巴赞年事已高，耳朵不灵，谈话须大声；若他因误听而打岔，则千万包涵；再者，谈话不宜太长，以免使他劳累……

我按照中国“与老人约，不得迟到”的规矩，先到加尔尼埃家。巴赞先生驾临，我在客厅里见到进来的是一位身材矮小而体格结实的长者。若非已经知道，仅凭外表看不出他有八十三岁的高龄。他的步履不蹒跚，动作不迟钝；寒暄谈天之际，除耳重之外，思路依然很清晰，且不时以法国人惯有的诙谐和风趣说些令人解颐的妙语。巴赞见了我，也非常高兴。这确实应了我们的老话：“有朋自远方来，不亦悦乎！”法国人在形容远的时候，恰恰说“远得象中国”。寒暄过后，我先把他的《艺术史》中译本将在中国出版的消息告诉他，并转达译者 刘

明毅先生对他的热情致意和亲切问候。老人高兴极了。他对我说，他到过许多国家，遗憾的是唯独没有机会到中国；他的书已被译成许多文字，而过去则还未能被译成中文。他在有生之年是否能到中国一游，实无把握；但是，他的《艺术史》中译本在中国出版，着实使他感动。他虽不识中文，但是殷切盼望能够尽早看到中文版。我为我能带一个好消息给他而感到欣慰。可是，从这位不愿意别人拿他当老人看待的老人口中，毕竟流露出一丝晚年的心绪：他要快点看到！我不忍告诉他我们出版周期的通常情形，只是答应他转告译者和出版社，一俟出书，立即航空邮寄给他。

我想借该书中译本出版之际，请他为中国读者写几句话。起初，他表示很乐意。但是，转而却犹豫起来。经过一番踌躇，最终不无遗憾的婉言推辞。原因是他的书均由出版商控制，出版商为了保护切身利益和作者利益，一般不同意作者参与无偿或“有损于出版商利益”的活动。如果作者越过他们，很可能会生出枝节。为此，他再三表示歉意。这里出版界的情形，我是已有耳闻的。然而，象巴赞这样一位有名望的作家居然也身不由己，则是我始料所未及。当然，这一建议便只能作罢。

整个晚上，谈话是愉快的，气氛是亲切的。从客厅到饭厅就座，巴赞先生对我说“*Après vous!*”（“您先请！”）。我答：中国人敬老，请他先行。他坚持不得，便走在了前面。饭后返回客厅，他则无论如何要“*Après vous!*”了，说法国习惯是客人先行；上次既按中国习惯，这次无论如何要按法国习惯：中国一次，法国一次。他把大家都逗乐了。

加尔尼埃夫妇在前几年访问过中国，熟悉中国的事物。巴赞先生虽然不专门从事东方艺术的研究，但对中国艺术并不陌

生，在言谈之中不断给予赞誉。当我取出三幅凤翔套色木版年画（两幅门神，一幅钟馗）赠送给他时，这位老人快活得象个得了糖果的孩子。这颇使我为他对中国民间艺术的感情而动容。女主人欺他不聪，笑着悄声对我说：“返老还童。”

由于巴赞重听，谈话确实比较费力。有时出现所问非所答或打岔的现象。一旦他发现了，往往莞尔一笑，也不以为然。他不参加谈话时，便沉默着，神情泰然自若。我不时地注视着他，心里始终充满崇敬的感情。

邢啸声

一九八五年四月三日

于巴黎拉丁区学院街宿舍

序 言

任何一个试图撰写一部艺术简史的人，大概都会发现，人们将把他的著述与扎洛蒙·赖纳赫（*Salomon Reinach*）的名著《阿波罗艺术史》（*Apollo*）相比较，该书是数代学生们的指南。我屈从于加拉蒙出版社诸君友好而执意的压力——他们极力怂恿我撰写这本艺术史手册——也许是一个错误。无论如何，自从赖纳赫于一九〇五年撰写了他的“指南”以来，这一任务已经明显地变得更为复杂了。从那时以来，许多文明得到更充分地考察，甚至新近又有发现。这位伟大的希腊文化研究者局限于西方艺术之中，正如他的书名《阿波罗》所表明的，他的主要目标是阐释“希腊奇迹”及其前因后果。赖纳赫著作的重点在于古代地中海区域和文艺复兴。但是自那时以来，我们已经发现另一个“奇迹”，可以称之为“蛮族的奇迹”（“*Barbarian Miracle*”）。在此我们沿用希腊人和罗马人对蛮族一词的含义。原始文明现在受到称颂，这在五十年前是不可想象的；此后，我们又发现了东方艺术。再者，我们现在承认了某些其它的价值，它们与古典风格——赖纳赫所致力研究的——同样地丰富，特别是巴洛克艺术，在赖纳赫的时代里，巴洛克艺术尚被看作是衰微的征兆而被忽视或遭到贬低。

读者也许会惊奇地发现，本书的某些章节在安排上有所不

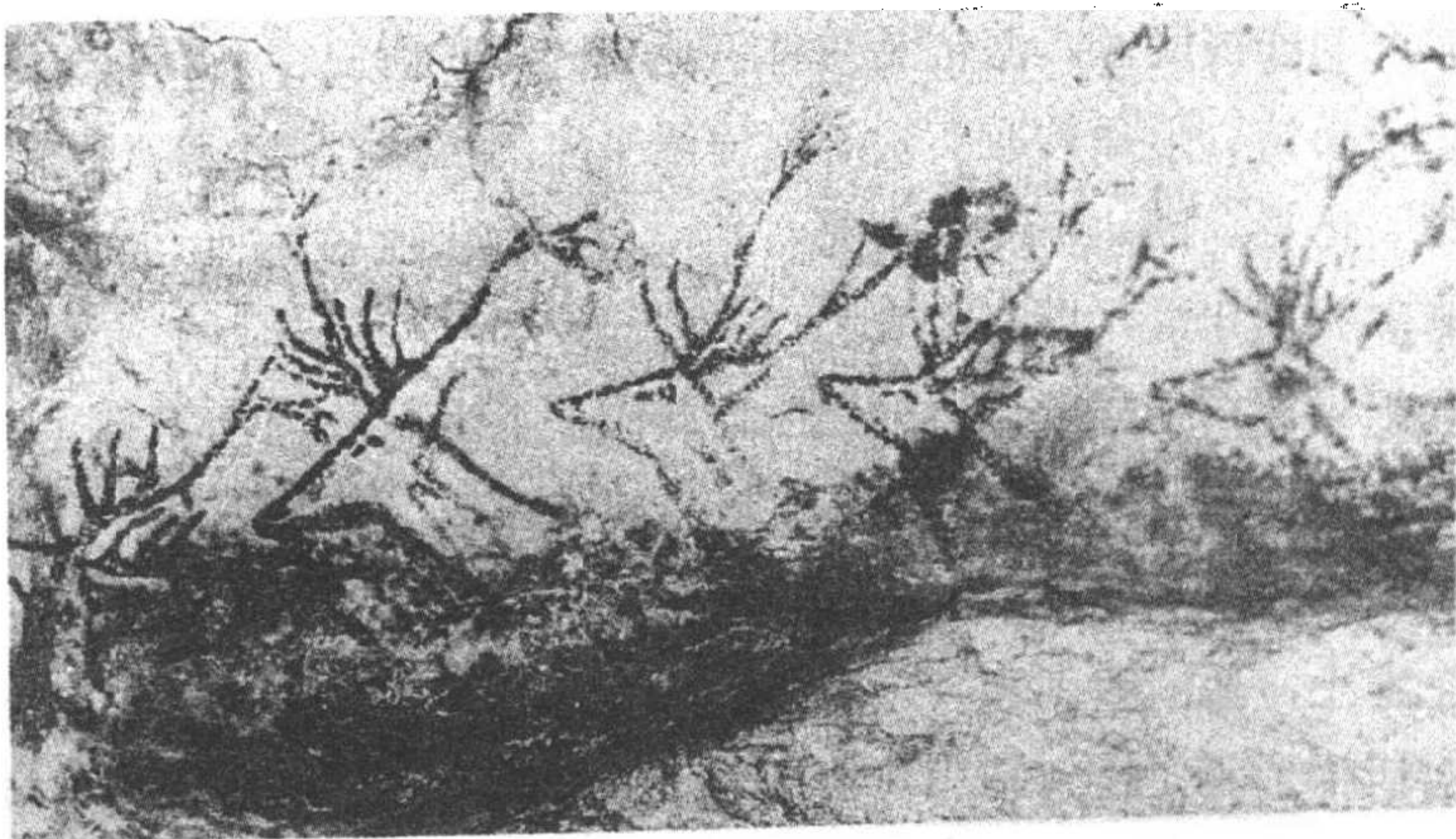
同。在古代文化、哥伦布前美洲考古或远东文化的论述中，都有一个历史背景的介绍，这对西方文化的论述来说，不免是画蛇添足，因为西方的历史是尽人皆知的。就远东而论，增加一点有关诸国的宗教知识是得当的，否则我们就难以理解那些民族的艺术作品，因为他们的见解与我们的迥然不同。

本书是一本历史书，旨在给尚未入门的读者以尽可能多的宝贵知识和已经认定的事实。各章的内容均可分开阅读，各章均有一个简短的评述和美学概论。在《结论》一章中，读者将看到，自从现代人类第一次把热切的注意力转向人类天才这一特殊产物以来，阐述艺术作品的各种手段的一个轮廓。

全书的插图尽可能配合文字内容，但亦有不符的，特别是有关序言性论述和结论的部分。在这些章节中，图片是试图说明外观或历史的透视，为读者提供最直接的证据——把不同文化的独特形式统一起来或区分开来的因素。

笔者旨在从一个真正世界性的、公正的观点出发，把艺术作品视为超越时间和地区限制的东西。与此同时，笔者并不认为在这方面已经取得成功，如果在这一方向中所作的努力能得到公认的话，那将是笔者的莫大酬报。一个人除非没有祖先，否则谁能逃脱他所生活的时代，或无视抚育他的文化之主张呢？

热尔曼·巴赞



1. 公鹿饰带 拉斯科洞穴岩画 多尔多涅

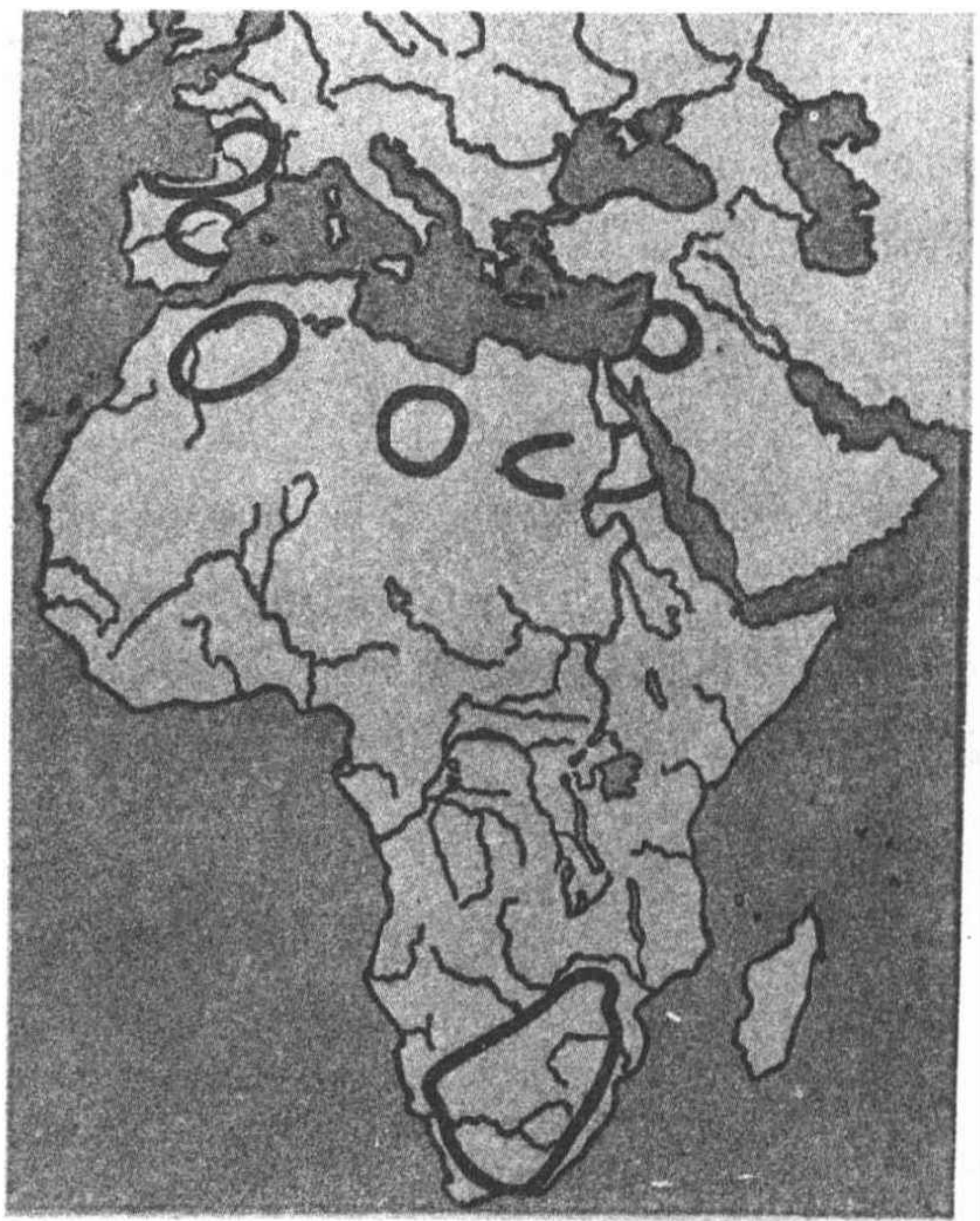
I 艺术的起源

我们所知晓的人类天才的最早产品，使我们能够从其根源上抓住艺术作品背后的创造力。格拉夫特文化时期 (*Gravettian*) 狩猎者所制作的完美无疵的小雕像和马格德林文化时期 (*Magdalenian*) 洞穴艺术的杰作，显示出原始人并无通过形式的媒介表现“美”之预想意图的内在冲动。艺术仅仅是独一无二的天才之许多表现形式之一，尽管那也许是最特殊的形式；天才驱使人类在其所作所为中重复造物主的创造性活动，因此必须永远超越其自身。如果格拉夫特文化时期的雕刻具有形式的精悍有力感，如果画在法国和西班牙洞穴内的动物形象是自然主义的完美作品，后来的文化望尘莫及，那是因为原始

人在制作的时候，深信是在真正地创造。在他们看来，形象不止是模仿。形象具有实物的同样活生生的技能，那是实物的雏型、化身。因而那是巫术的作品，人类以此维护对世界的征服。我们知道，旧石器时代 (*Old Stone Age, Palaeolithic*) 的祖先在描绘或雕刻大自然的形状时，并无制作“艺术作品”的意图，倒有如此的想法：保证猎物的丰富，诱使猎物跌入所设的陷阱，或利用猎物的气力达到某种目的。原始艺术家是一个术士，他的图画具有巫咒的全部功效，是一种妖术。如果他对活生生的实物给予如此密切的注意，那是为了尽可能地造型逼真，使形象具有创造物的实在品性。因此，早期形象的栩栩如生的自然主义，可以追溯到要与世界相等同的愿望，正是这种愿望将人和其它有生命形式区别开来。动物受到大自然秩序的束缚，命定仅仅是自然界的一种盲目的力量。而人类，恰恰相反，对周围世界具有一种天赋的感知能力，因而能摆脱世界，同时又不断地在思想上和行动上力求重新进入世界。原始人被深深地包裹在自然世界之中，并未丧失其天生的活动力。他的思想和活动均未与宇宙中的某些力量失去联系。人类的全部活动旨在熟练地介入自然界力量的运动，希望保持平衡，吸取“善的”力量，逐退“恶的”力量。

如果艺术作品迟至旧石器时代方才出现，那决非因为人类无能创造之。舍利 (*Chellean*)、阿修尔 (*Acheulean*) 和穆斯特 (*Mousterian*) 文化时期之最早的旧石器时代“工业”，显示出人类具有能够很好地应用到艺术上的技能。但是，无疑尚需经过一段很长的时间，人类方能创造性地掌握世界的潜在力量。语言的出现和演变，本身就是一种艺术活动，在这种活动中，言语的形式必然被创造出来和完美起来。给实物命名是

最早的创造性活动。对原始人来说，名字具有一种魔力，这种魔力使名字与实物相等同。在人类能把内在的幻象以在自然界中所见的形象复制得更为有效之前，就是这般使其头脑中的世界图象缓慢地清晰起来的。但是，某些“术士”——他们无疑属于具有罕见造型感的类型——最后想到扩大言语符咒，赋予更有召灵的力量，于是首先描绘所要控制的物和生物。在这些作品中所能看到的关于自然界的深邃知识，并非是艺术家的不偏不倚的沉思默察之结果，而是出之于直接对动物生活的熟悉，这是从狩猎的日常戏剧中学到的。也许这可以解释人的形象何以那么稀少而又相对地粗糙之原因，人的描绘不是原始巫



2. 史前西方洞穴

术体系中的一个主要的组成部分。由于这些彩绘、素描和镂刻的制作是没有模特儿的，常常是在幽暗洞穴的深处，凭借微弱的火光作成，所以原始艺术家需要有了不起的记忆力，以非凡的综合能力再现他的创造性想象。艺术家——术士必须进入一种入定状态，思想高度集中，使自己的灵魂成为“空白”，然后唤起超自然的力量，这种力量使他与野牛、猛犸象、马或鹿合二为一，直到被动物本身的灵魂所占有，于是便能够在洞穴的岩壁上描画动物的形象。

对艺术起源的研究，使我们感到惊奇：艺术的最高水平出现于人类生活在旧石器时代的原始状态之时——冰期的进展使自然条件处于北极或近北极状态的时代。从新石器时代（*Neolithic*）起，文明的观点倾向于差不多完全唯物的。从马格德林文化时期（旧石器时代的最后时期）的洞穴艺术，至西南亚和尼罗河流域最早的伟大文化之间，有着一段数千年的空白。

史前和原始文明

尽管史前时代的编年史尚未断然地确定，但我们大可有把握地说，漫长的史前时代——在这个时代中，人类留下极少或简直没有留下自身的记录——持续了数十万年，或许是五十万年左右。在旧石器时代——人类史前时代中的最大部分，人类以渔猎为生，用碎石（特别是燧石）制作大多数工具。他们生活在各个孤立的部落中，终日与动物的生活保持密切的联系。在旧石器时代后期（*Upper palaeolithic*），人们搭建夏季的

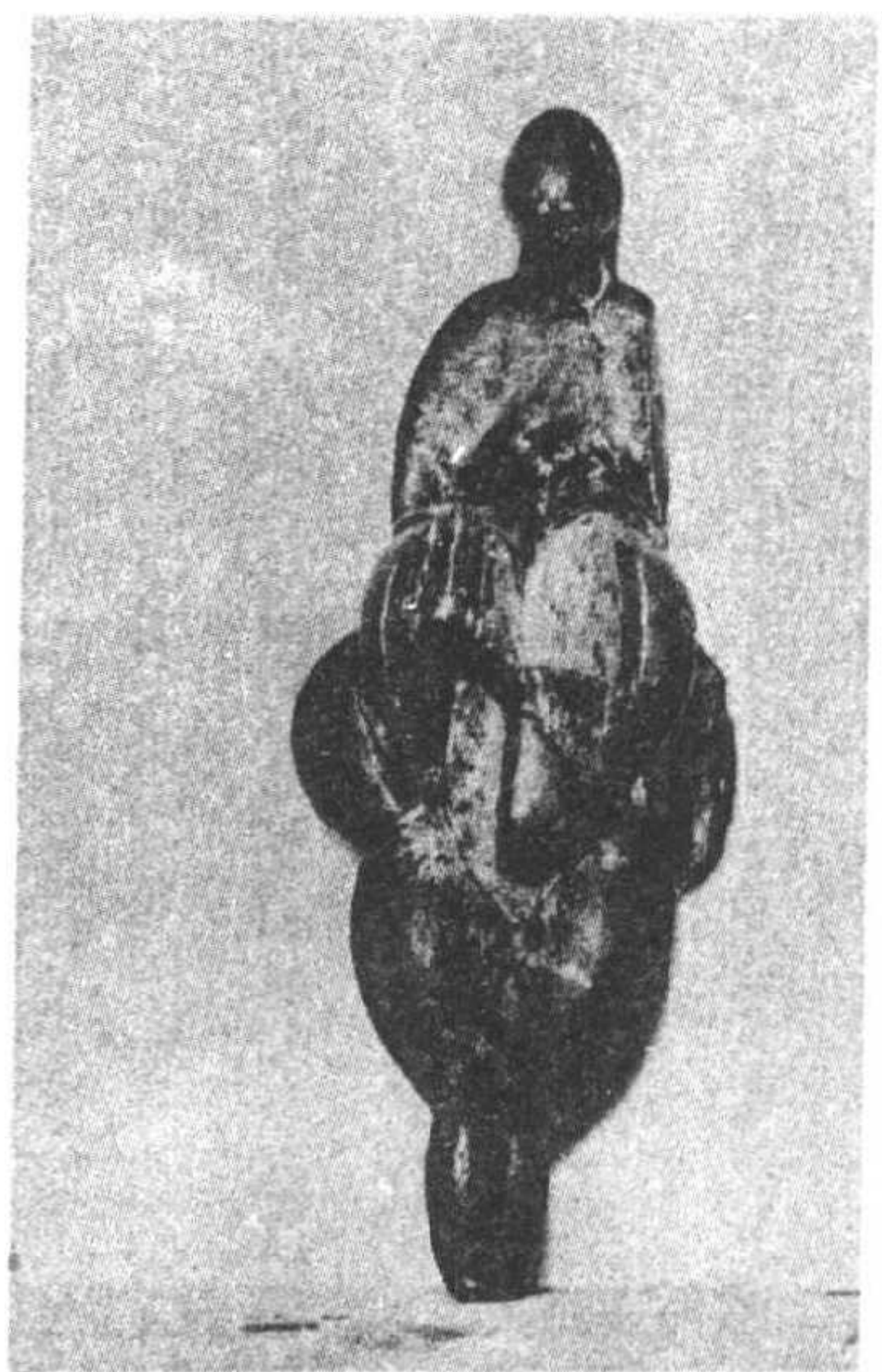
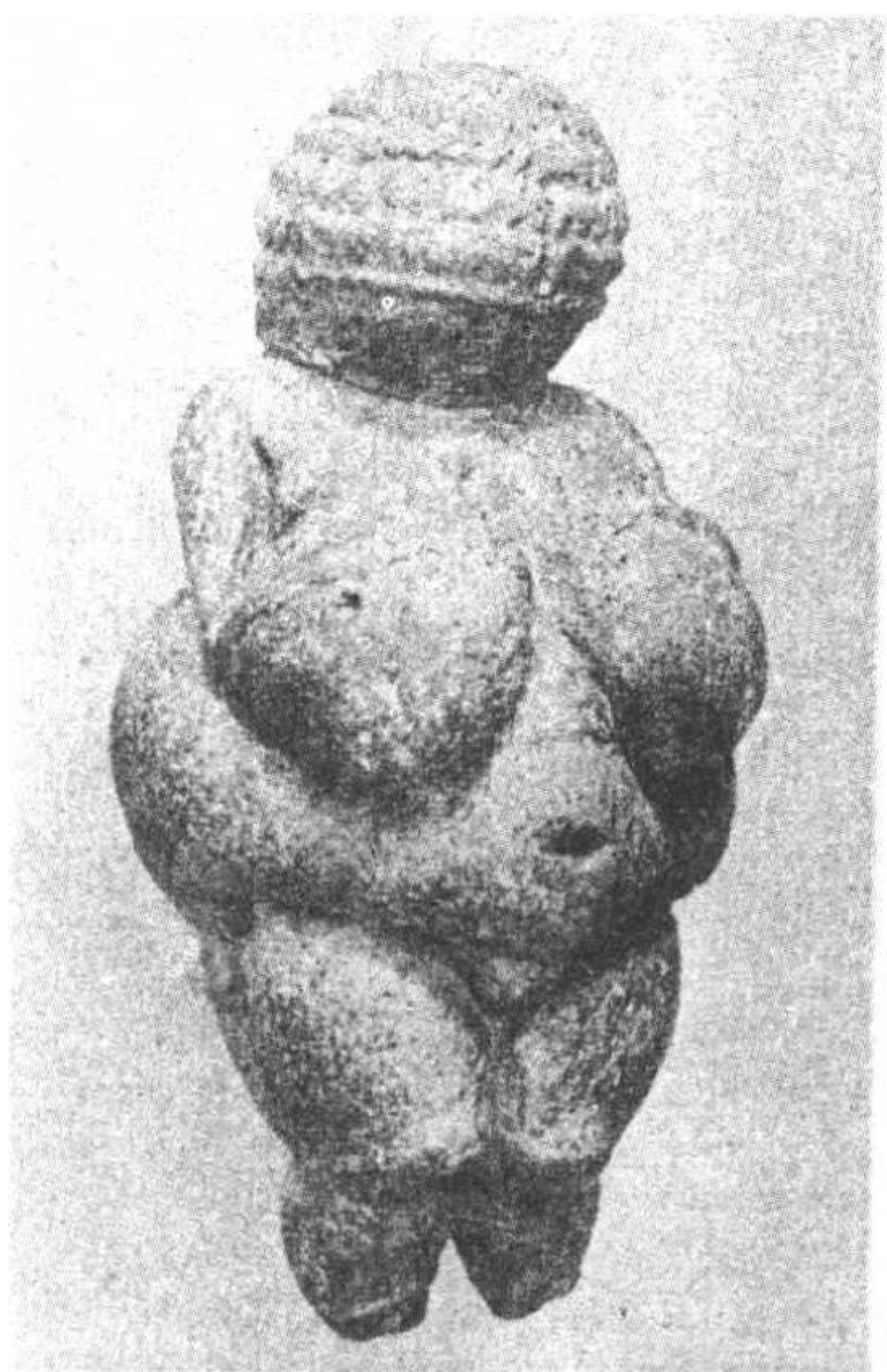
屋舍，在没有岩洞的地区，冬季的屋舍半埋筑于地下。在中石器时代（*Mesolithic, Middle Stone Age*），人类的基本生活条件并无显著的变化。在新石器时代（*New Stone Age*），石器得到最大改善的时代，人类的发展有迅速的变化。至公元前五千年，在近东，人类朝向文明的努力日益增加，日益迅速，即是说：一个有组织的社会之框架；包括工具不断改进的工业专门化；新技术如制陶和开矿（采燧石）的出现；贸易的发展；农业的发现；动物的驯养；以及在平地或湖畔的永久性的群体定居。

旧石器时代后期

最古老的艺术实例可追溯到旧石器时代后期第一千年期——人类（*Homo sapiens*）从东、西迁徙欧洲的漫长时期，在那儿替代比较落后的世系。他们的自然主义岩石艺术——岩壁上的雕刻、线描、彩绘和镂刻，集中地在法国西南部和西班牙北部被发现，因而称之为法—坎塔布连地区艺术（*Franco-Cantabrian*）。

奥瑞纳入侵者和殖民者（以法国上加龙奥瑞纳 *Aurignac, Haute-Garonne* 遗址得名）首先制作线描、镂刻和彩绘。在早期洞穴作品中（如马拉加皮莱塔洞穴 *La Pileata cave, Malaga*），动物画成“全侧面”，仅以一腿表现两腿，无细节描绘。

俄罗斯和东欧格拉夫特文化时期（以法国多尔多涅格拉夫特岩洞 *rock shelter of La Gravette, Dordogne* 名之）猛犸象狩猎者制作——特别是用猛犸象牙——小雕像，这种小雕像在

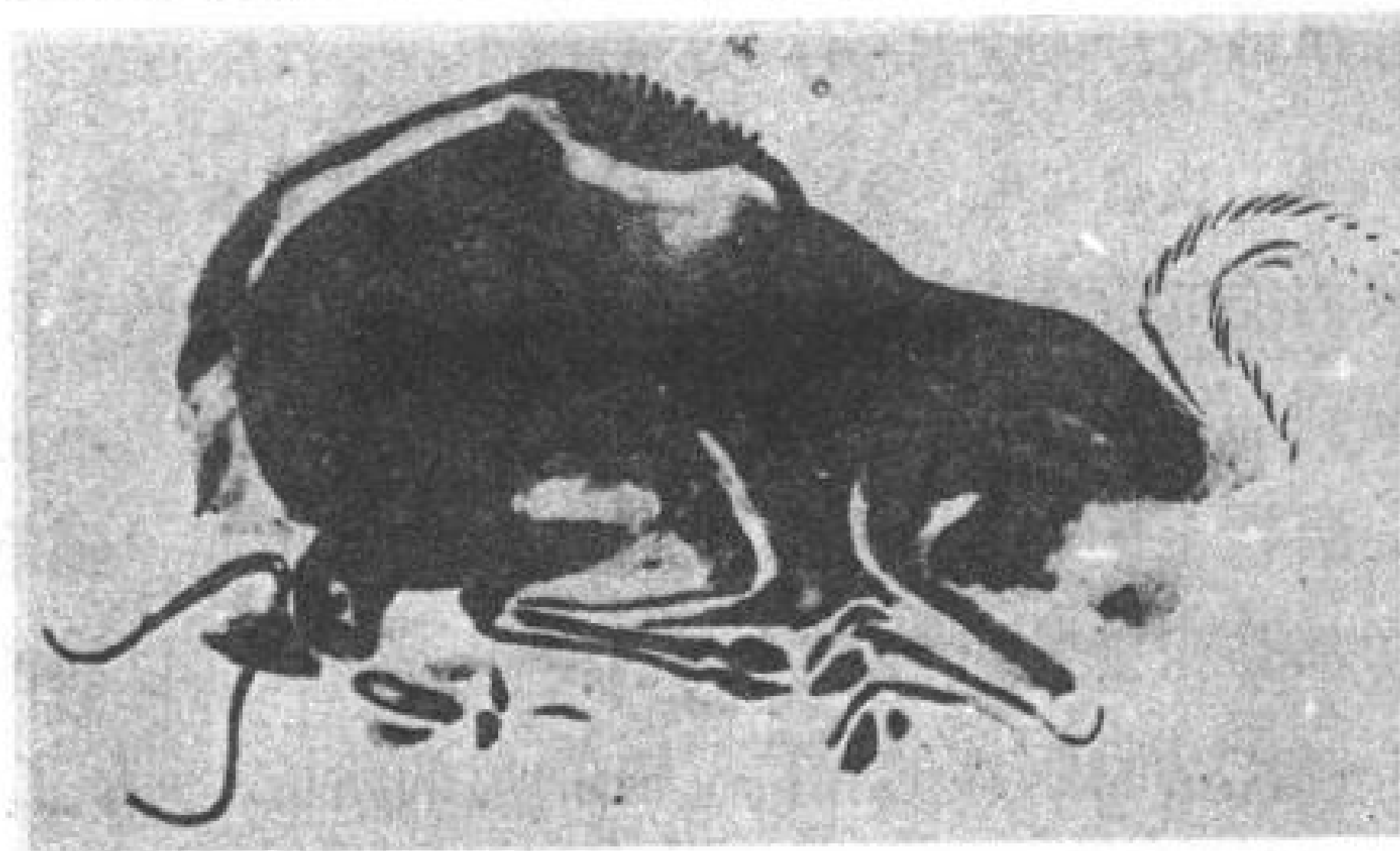
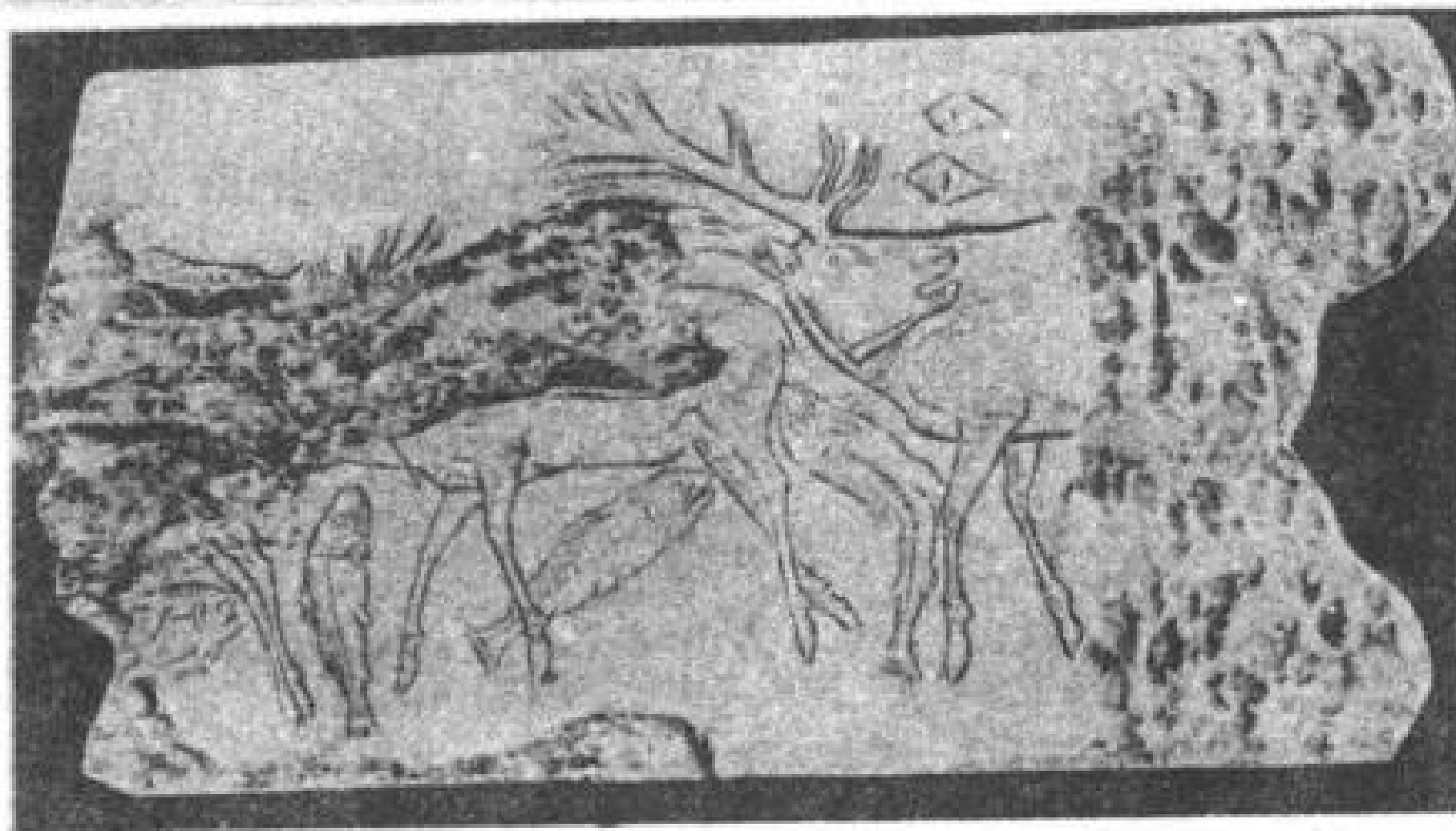
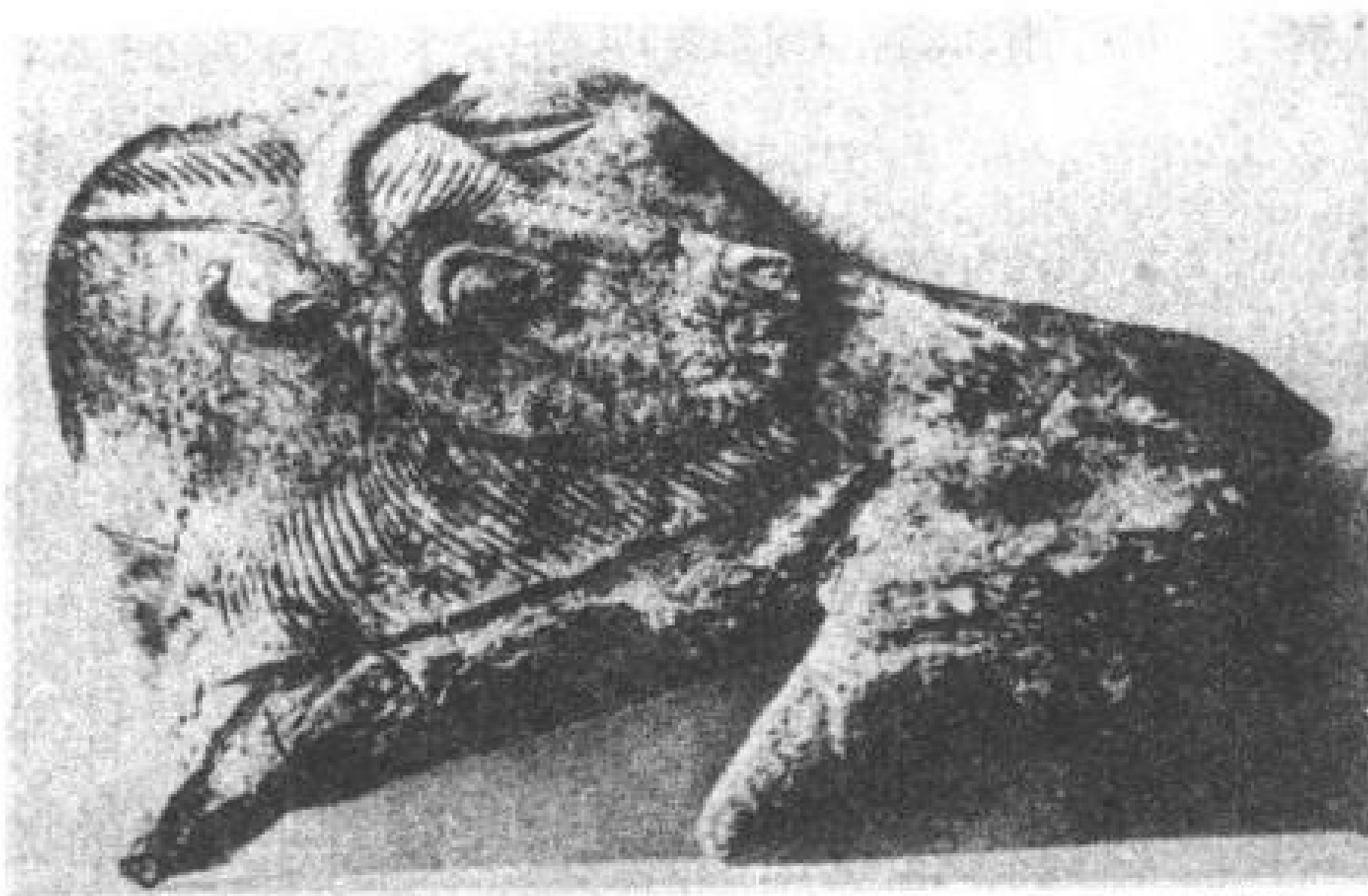


3. 女像 以维伦多夫维纳斯知名 维也纳艺术史博物馆

4. 小雕像 以莱斯皮格维纳斯知名（复原品） 圣热尔曼国家古物博物馆

欧亚大陆广大地区有所发现。有些妇人像，显然是脂肪变质病患者，这种疾病现在南非残存的布须曼人（*bushman*）中仍可见到。这种小雕像，有的倾向于具象性（奥地利维伦多夫 *Willendorf*, 图 3），有的（法国莱斯皮格 *Lespugue*, 图 4）差不多是几何形。这种立体的眼光出现于平面的绘形之前抑或之后，尚不得其详。在法国西南部和西班牙北部，格拉夫特人（*Gravettians*）发展奥瑞纳文化时期的绘画传统，他们的图画艺术以多尔多涅拉斯科洞穴（*Lascaux cave*）内的精美绝伦的图画达到了顶峰（图 1），发现于一九四〇年。

定义模糊的索鲁特文化时期（*Solutrean*，以索恩卢瓦尔索鲁特雷 *Solutré, Saône-et-Loire* 遗址命名），以出奇精美的叶状



5.野牛 投矛器镂刻 多尔多涅马德伦岩洞 圣热尔曼国家古物博物馆

6.驯鹿和鲑鱼 驯鹿角线刻 洛尔泰洞穴（上比利牛斯）

圣热尔曼国家古物博物馆

7.跳跃的野牛

洛尔泰洞穴岩画

首都师范大学图书馆

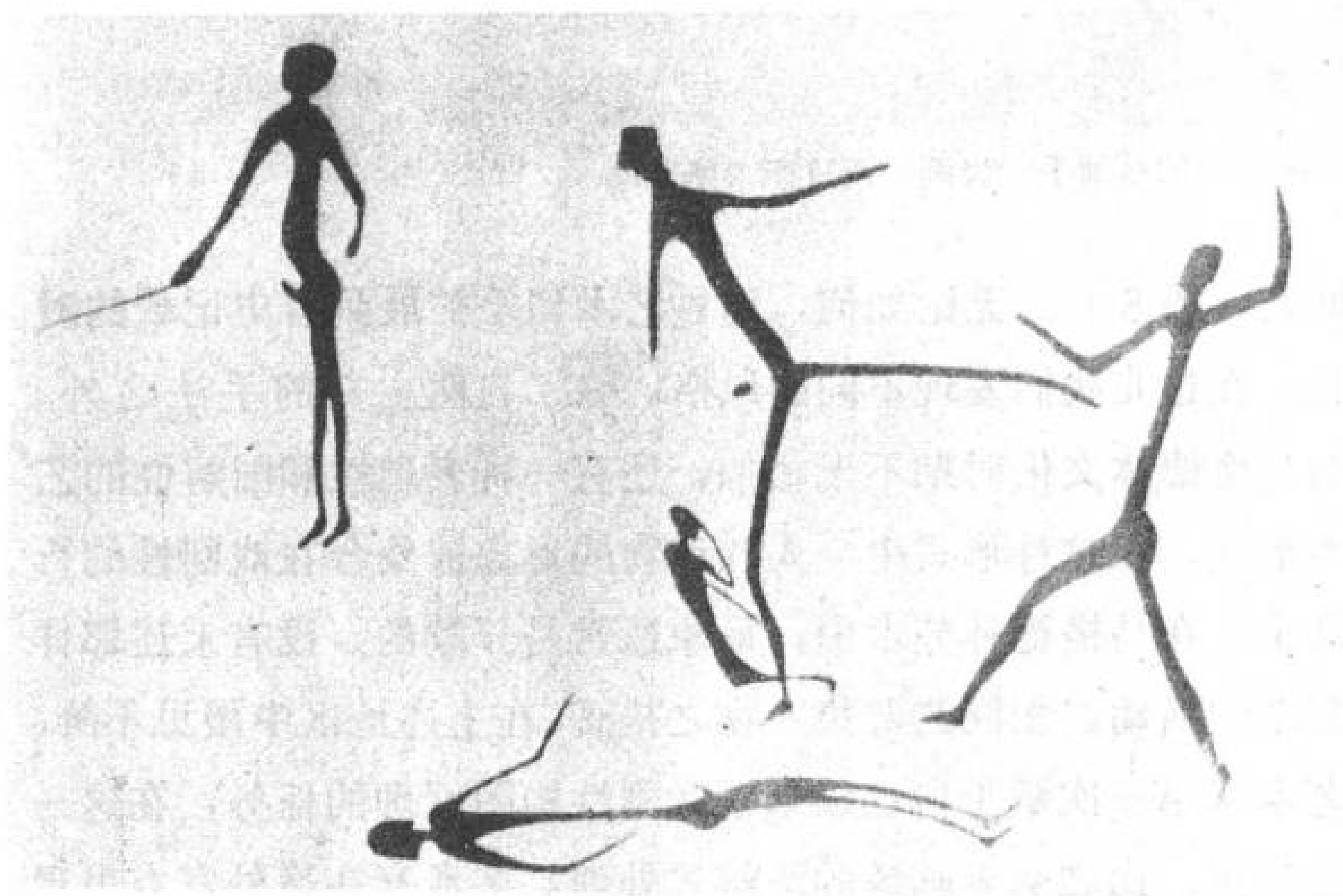


燧石工具和岩刻动物闻名（穆蒂埃谢尔卡尔万岩洞 *rock shelter of La Chaire-à-Calvin, Mouthiers* 群马饰带；夏朗德塞岩 *Roc de Sers, Charente* 马和山羊等饰带）。这种雕刻持续到马格德林文化时期（以多尔多涅埃齐斯马德伦岩洞 *rock shelter of La Madeleine, at Les Eyzies* 名之），如多尔多涅布朗角（*Cap Blanc*）精采的骑马群饰带和昂格兰角（*Angles-sur-l'Anglin, 维埃纳河 vienne*）马、山羊和女性躯体饰带。三万年左右的马格德林文化时期（与其前五万年左右的奥瑞纳和格拉夫特文化时期相比）的艺术表现形式丰富多采。雕刻的范围，从巨大的（原来是彩色的）饰带至驯鹿小品（图5）。驯鹿角亦有平刻的（图6）。然而，图画艺术渐占上风，著名的阿尔塔米拉（*Altamira*，图7）和卡斯蒂略（*Castillo*，西班牙桑坦德 *Santander*）、封德高姆（*Font-de-Gaume*，多尔多涅）和马尔苏拉（*Marsoulas*，上加龙）等洞穴内的彩绘动物达到了顶峰。

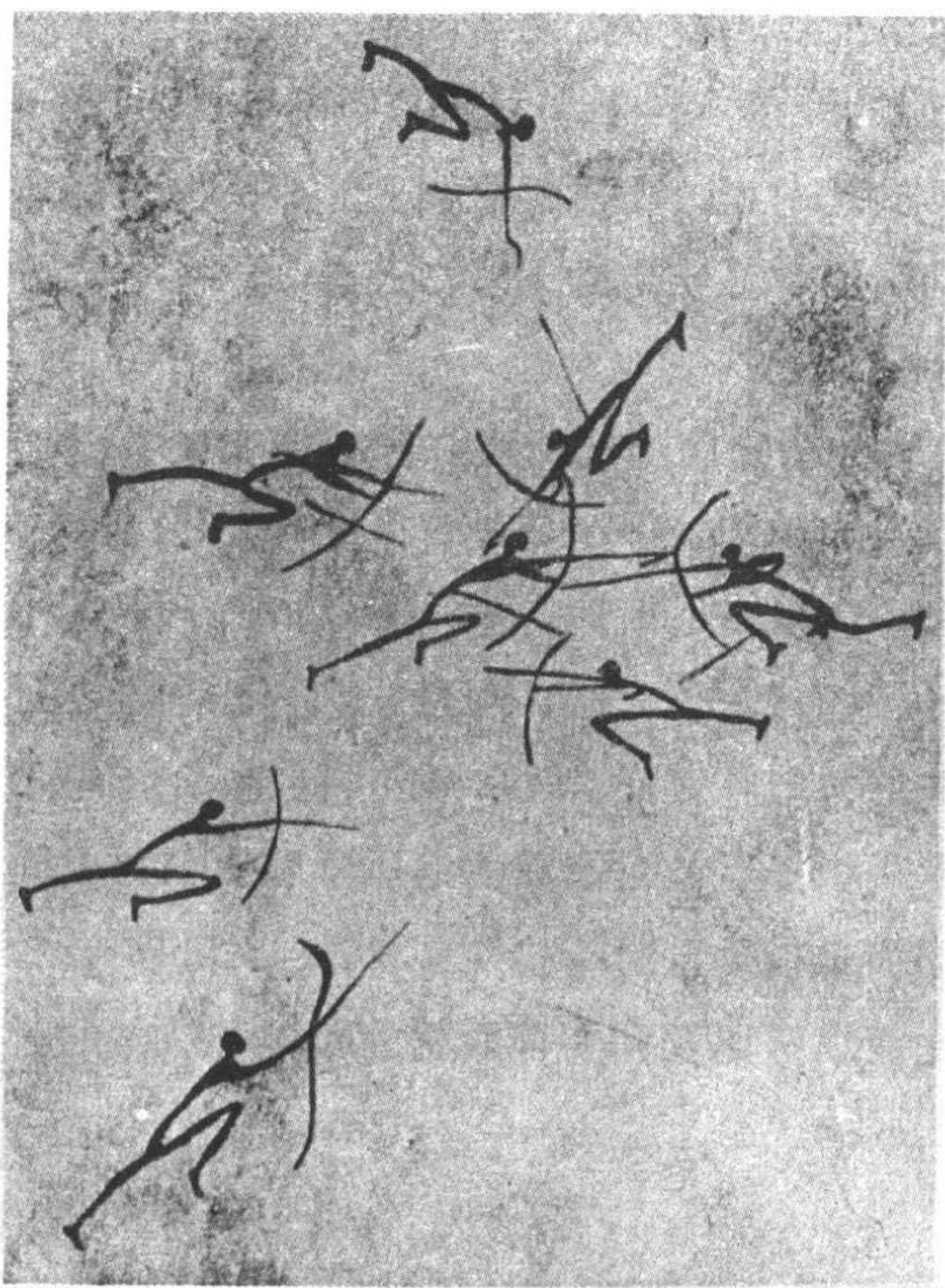
布勒伊神父[*Abbé Henri Edouard Prosper Breuil, 1877-1961*, 法国考古学家、史前文化，特别是欧洲、非洲洞穴艺术专家。]的调查，使我们能够探索岩画艺术的演变——从奥瑞纳文化时期的简单线描到马格德林文化时期后期的最后的彩绘。不论在天然地蒙上一层软土的岩壁凿刻还是描画（用手指或“画笔”），其线条最初都是粗拙的，后来才渐有变化。后又加以红的赭石或黑的锰，画出动物躯体的轮廓。在稍后的阶段，为了表现运动、毛皮或解剖细节，用画笔或凿刻工具着意修饰，尽管并无任何画趣的暗示。在进步的马格德林文化时期的技术中，作画者最后为了复制野兽皮毛的色彩层次而使用不同的色调。所有这些不同的阶段都受到不断增长的追求自然主义的现实之冲动

所指挥，取得的妙技竟使作画者的手能够画出象皮萨内洛（*Pisanello*）同样大胆的线条，寻求和发现奇异的、和轮廓分明的优美。这种美妙的艺术——千百年来演变和极力探索的产物——正处于完美的高度、品质上毫无衰微迹象之时，竟从法—坎塔布连地区中消亡。这一现象也许可以冰河时代（*Ice Age*）严寒气候的转暖和猎物的随之绝迹——猎物产生了旧石器时代后期艺术的全部卓越形式——来解释。

在卡普萨文化时期（以突尼斯加夫萨 *Gafsa* 遗址——古卡普萨 *Capsa of antiquity* 为名）——始自旧石器时代后期，延至中石器时代——非洲含米特人（*Hamite*）创造了堪与西南欧媲美的岩石艺术。由于目前对非洲的地质学和史前历史尚缺乏充分的知识，因而难以确定阿特拉斯（*Atlas*）和撒哈拉地区，或埃及、利比亚、努比亚和罗得西亚的雕刻和绘画的时



8. 罗得西亚岩画（临摹）



9. 战斗中的弓箭手 岩画 西班牙卡斯蒂略

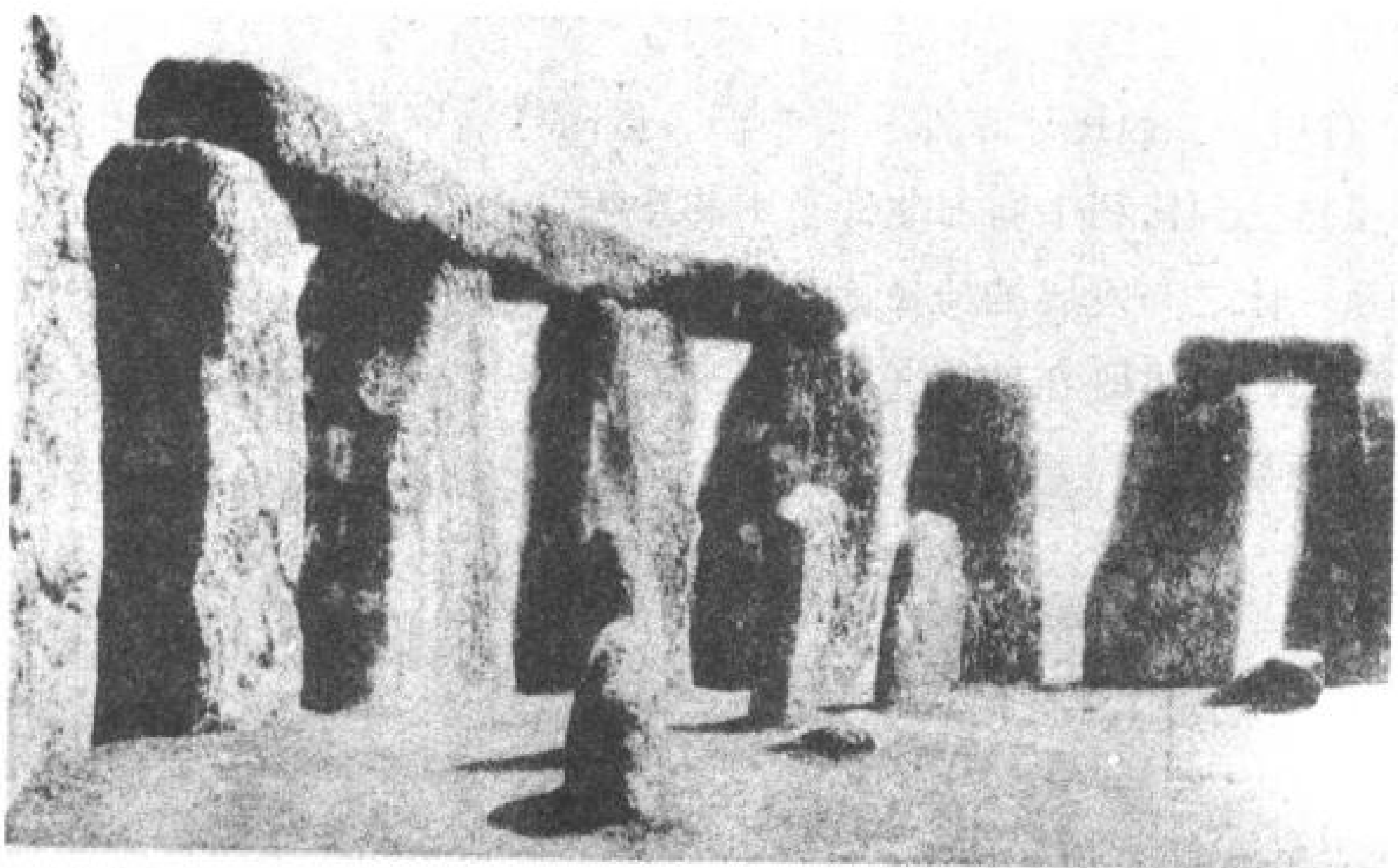
间表（图8）。无论如何，这种艺术似乎扩展到有史记载的时代。在这儿我们发现不同的风格。除了自然主义的手法之外，与马格德林文化时期不无相似，还有一种表现性和图解性的艺术形式，在这种形式中，人和动物的形象被集合在戏剧性的行动中。在马格德林艺术中，形象通常是分散的，没有上述那样复杂的活动。相同的群集人物之描画，在上述地区中屡见不鲜。艺术家第一次赋予自己以掌握戏剧性构图原理的任务，在这一任务中，比之毫无画趣的图解式处理，艺术家在格外富有表现力这一点上取得了成功：艺术家创造出运动的旋转力的印象，

将其分类法推向几乎是抽象的制图术，巫术的形象变成纯粹的“符号”。西班牙东部独特的旧石器时代后期岩石艺术（图9），虽然受到比利牛斯山北部艺术的影响，但是与卡普萨艺术的关系，比之与发展的马格德林艺术更为接近。因而，从遥远的古代起，人类既在抽象艺术中，亦在自然主义中，发现艺术灵感的源泉。

新石器时代

早期的自然主义艺术，虽然残存于非洲和斯堪的纳维亚地区，但在法一坎塔布连地区，于中石器时代（约公元前一万年）阿齐尔（*Azilian*）文化时期中已告终。巨大的阿齐尔洞穴（*cavern of Mas d'Azil*，阿里埃日 *Ariège*）中的涂色砾石，是一种接近抽象的艺术之明证，这在新石器时代中普遍流行。出现于新石器时代早期的制陶术，随着后来（青铜时代 *Bronze Age*）陶轮的发明而迅速地发展起来，并且无疑又受到农业发展的促进。

在新石器时代和金石并用时代（*Chalcolithic*，在后一时期中，金属首次被应用，故名之），人类发展了建筑的初步形式，有时候其效果是令人难忘的。这种巨石（*megalithic*）纪念碑建筑，通常用巨大而笨重的石块建成，作殡葬或典礼的用途。墓室用每块重达数吨的直石砌成，作为横贯其上的石板之支撑，整个墓室最后覆以泥土或碎石的小墩（并非全然如此）。墓室有三种主要类型：“多尔门”（*dolmen*）——石块作桌形排列，无通道；通道墓（*passage grave*）——长方形或稍作



10. 举行典礼的环形建筑 英格兰斯通亨奇

圆形墓，有狭窄的石通道；廊墓（*gallery grave*）——有顶的通道作为长长的墓穴。在公元前第三千年期和第二千年期，这些地下坟墓从地中海东部地区扩展到法国、西班牙、葡萄牙、大不列颠岛和北欧。

竖石的巨型排列，不论是直线排列如在布列塔尼半岛卡纳（*Carnac in Brittany*），还是圆形排列如在英格兰阿弗伯里（*Avebury*）、阿伯洛（*Arbor Low*）和斯通亨奇（*Stonehenge*），都成了令人难忘的圣地，这些建筑一定需要浩大的人力，同时需要相当进步的社会秩序。

原始时期

人类技术史上的一件大事是金属的发现和使用。最初，金

属似乎是因为其贵重而被看重。学会开采原金、原银，随后是原铜（金石并用时代）后，在浇铸艺术尚未发明之前，人类用锤子把金属捶成各种形状。在铜中加以一定比例的锡使之成为合金的技术发明后，人类得以能够使铜变得更为坚硬，从而可能以黄铜和青铜的形式用于工业。

地中海东部地区作出了最大的创造性贡献。公元前第三千年期，埃拉米特（*Elamite*）、苏美尔（*Sumerian*）和爱琴历史文化的兴起，是与青铜冶炼术——始于公元前三五〇〇年——的发展同时并进的。中欧、西欧和北欧诸民族现在从史前时代进入所谓的原始时代；虽然他们没有遗下有关他们历史的文字记录，但是在近东诸民族留传下来的传统中，残存某些模仿的痕迹。无论如何，就冶炼术来说，他们是依赖于地中海区域的。因为地中海东部的商人，不单向西方输出青铜制品，亦从西班牙至英国一带东返输入生产所需的锡。冶炼术经由高加索传入中欧，近东诸帝国以此用于开矿。给金属的传布以严格的编年史是困难的，尽管可以清楚地作出一张大概的时间表，但对较早的时期尚缺乏确定的、划时代的年月。公元前第四千年期下半期，铜和磨制石器广泛地并用，这种现象同时可在公元前第三千年期初爱琴海地区和约公元前一九〇〇年地中海西部地区找到。公元前第三千年期上半期在近东，约公元前二三〇〇年在爱琴海区域，约公元前一五〇〇年在西方，青铜得到广泛使用。至于铁，公元前第二千年期上半期在近东尚是稀有金属；至公元前一四〇〇年，炼铁技术在传布中心小亚细亚发达起来。在西方，延续了二千年的铁器时代（*Iron Age*）分为两个时期：哈尔希塔特（*Halstatt*）时期，以奥地利一遗址得名，大约从公元前一〇〇〇年延续至五〇〇年；拉登（*LaTène*）时



11. 骨灰瓮 哈尔希塔特时期 约公元前七世纪 斯图加特国家博物馆

期，以瑞士一遗址得名，从公元前五〇〇年至公元年代。

原始时期的青铜和铁器文化，扩展到相当广大的地区，著名的有意大利、西班牙、高卢、不列颠群岛、中欧、北欧斯堪的纳维亚地区、乌拉尔山脉和阿尔泰山脉。拉登时期与凯尔特人（*Celts*）向西扩展的时期并行。虽然这一时期的某些神人同形同性（*anthropomorphic*）的雕像已被发现（法国罗凯佩蒂斯 *Roquepertuse* 和恩特雷蒙 *Entremont*；捷克斯洛伐克姆塞克—策罗维斯 *Msecke-Zehrovice*），但是上述诸民族的艺术活动主要在于制作家用物品，如赤陶器（图11）、金瓶和珠宝工艺品。而地中海区域和亚洲诸民族则在大自然中发现造型艺术的无穷灵感源泉；中欧和北欧诸民族似乎更满足于抽象艺术。他们的武器和壶罐的装饰范围不超出非表象的符号，诸如公牛的神圣的角、象征雷电的双斧、太阳的圆面及其派生物

——轮、齿轮、星、S形、螺旋形和双螺旋形（图648）、卍形、对称的十字，以及亦是太阳象征的马、天鹅的原始符号。

I 上古艺术文明

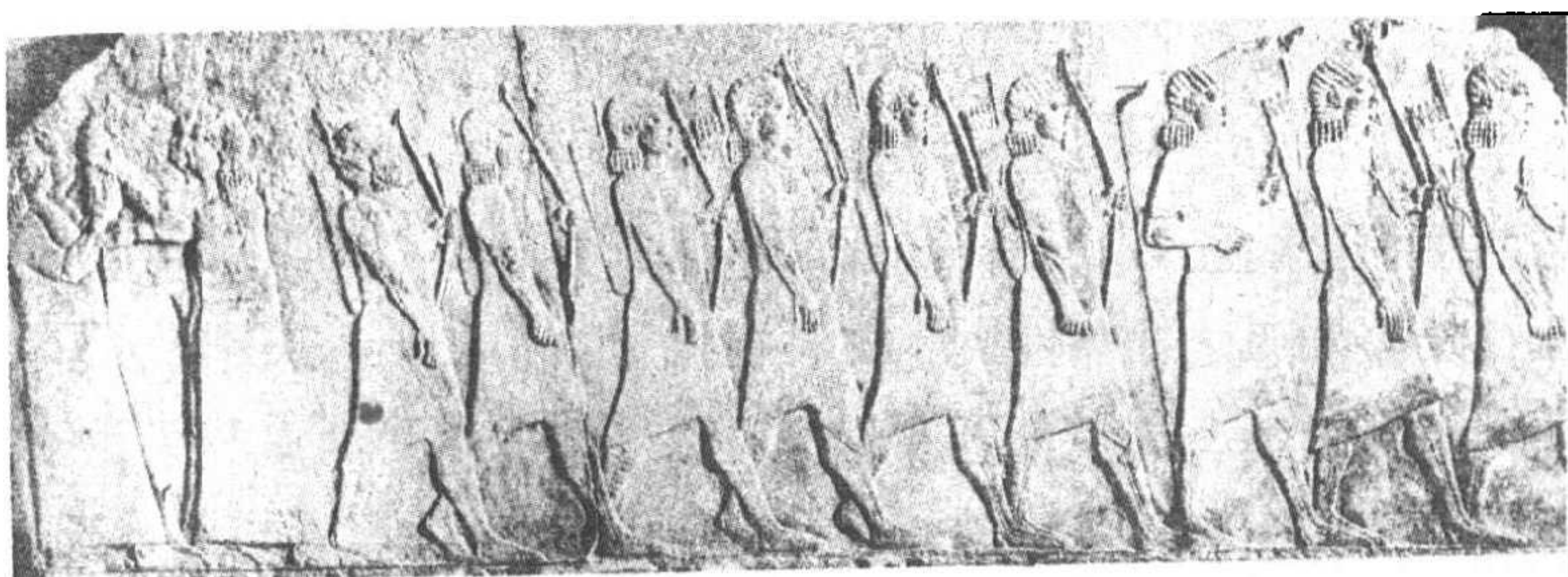
马格德林文化在艺术上的成熟是一种孤立的现象。千百年来，处于史前蒙昧——直至公元时代——之中的北欧、中欧和西欧人，一直滞留于简单的部落群居，没有一丝政治和文化天才的微光。这种全然物质性的文明，远及博斯普鲁斯海峡 (*Bosporus*)，那儿的特洛亚斯希萨尔利克 (*Hissarlik in Troas*) 有七座被沙土掩埋的城市（十八世纪七十年代中，德国学者施利曼 *Heinrich Schliemann, 1822—1890*, 考古学家、迈锡尼文化发现者 进行发掘，其中一座是荷马史诗中的特洛伊 *Troy* 遗址），显露出艺术本能的极端贫乏，与此同时，邻近的伟大文化正在兴起。

人类为摆脱其自然状态而作的首次巨大努力是在地中海区域。政治、文化、宗教、工业和商业等体系的创立，使人类在实践上和智力上的进步得到相当的扩展。三个伟大的文化中心也许从公元前三千年的新石器时代已经出现。它们是尼罗河流域、美索不达米亚（底格里斯河和幼发拉底河流域）和爱琴海区域。这些文化都受到一个英雄的决心之启示——在持久的劳动中使他们对世界的想法具体化。创造这些文化的诸民族，似乎都赋有不可思议的造型想象力，任何东西——即便是最抽象的概念，他们都能给予一个具体的形式，一个形象。

原始人生活在其中的巫术的、无组织的环境，现在变得有

秩序了。由于将自然力拟人化，人类对原来畏惧万分的自然力产生了免疫力。人类崇拜诸神，不再仅仅与物接触，并与能命名的生物接触，对之祈祷和召灵。有益和有害之物现在趋向具体化为善和恶之抽象性质。巫医让位于僧侣——人类和神祇的居间人。人类与可见世界和不可见世界的关系受训诲和实践的准则——即宗教——之调整。

同时，埃及人和美索不达米亚人在纪念碑建筑上装饰的无数形象，至今残留着深邃的超自然感，这种超自然感曾指导马格德林文化时期艺术家的手。埃及人深信形象与原物是等同的，在这一点上，没有哪一种文化超越之。我们能从中得知埃及人生活一切细节的大量图绘，旨在为死者和殉葬者提供现实本身的支持，以便他们在冥界过着与世间同样的生活。这些形象是复制品，是所描绘的物和生物的化身，巫术的公式赋予这些形象以原来模特儿的全部性质。在那时，形象的创作，可谓是一种创造；因而在尼罗河流域，雕刻家被称之为“使人永生的人”（“*He who keeps alive*”）。在美索不达米亚，对形象的威力之信仰并未导致一种有条理的模仿法，但是它仍然出现于底格里斯河和幼发拉底河流域互相承接的文化背后之精神中。征服者总是小心翼翼地把战败的国王雕像的头砍下来，要不是为了剥夺他们死后的残存权力——在那些年月里，权力是由雕像加以确保的——那又是为了什么呢？在乌尔（*Ur*）第一王朝苏美尔文化初期，把死者亲友的像描绘或雕刻在死者陵墓的墙上——如埃及的习俗——显然是不够了；他们在残忍的葬仪中被真的杀死——妻妾、王族和仆役随着他们的君主同死，连同武器、珠宝、动产和战车一起殉葬。后来对复制品的信仰结束了这种大屠杀。



原始的想象力：人物——实际上是排成横行，
彼此遮掩——画成纵列，好象一个跟着一个。

12. 战士 浮雕 亚述艺术 公元前七世纪初叶 巴黎罗浮宫

这种对形象的真实性和信仰带来了造型法则的完整体系，这在美索不达米亚，多少尚属于经验主义的，在埃及则呈理性和神圣的性质。为了具有最大限度的真正力量，形象必须复制模特儿的全部，而不是我们平常视界内的局部。因此，第二和第三面的部分，本来因透视的缩小而看不见，现在却复制得象被完全看到地那么真实无误。我们在三千年的埃及宗教艺术中所见到的人物之奇特法则：一只眼睛的侧面头部，安在上半身呈正面的身躯上，而身躯又安在两条侧面的、呈行进姿态的腿上（图13），就不难得到解释了。人体的各个部分就这样从一个能得到最完全表现的角度出发加以描绘。实际上纵深所见的人物——一个在另一个后面——一个个被画得完完整整，不论是列成纵队的（图12），还是相叠排列的（图15）。挤奶的牧人画在牛的旁边，而不是紧挨着牛，为的是避免遮没牛身；奴隶向国王进献的贡物，以同样的方法，画在盛放贡物的篮子上方。在科尔萨巴德（*Khorsabad*），王宫的著名翼牛有五条腿，因而正面和侧面显得同样地“完整”（图14）。这些有力的形

象，犹如埃及的哈托尔（*Hathor*）圣牛，大概不能说是圆雕，不过是侧面加正面而已。早期文化的艺术家们，对物体缺乏占据空间的概念。深度感就象透视概念一样，对他们说来是完全陌生的；有的物体画成平展的，其它物体的侧面则根据构图的需要缩小；构图是按精神世界中的等级制度安排的，毫不考虑物体本身的相对的大小。因此，人总是大于树，甚至大到进不了自己的屋舍（图15和16）。受巫术需要所支配的、要求完整的现实主义迫使无视物体的外形；他们不是根据物体呈现在我们面前的距离看物体，而是根据对物体的所知看物体；所描绘的

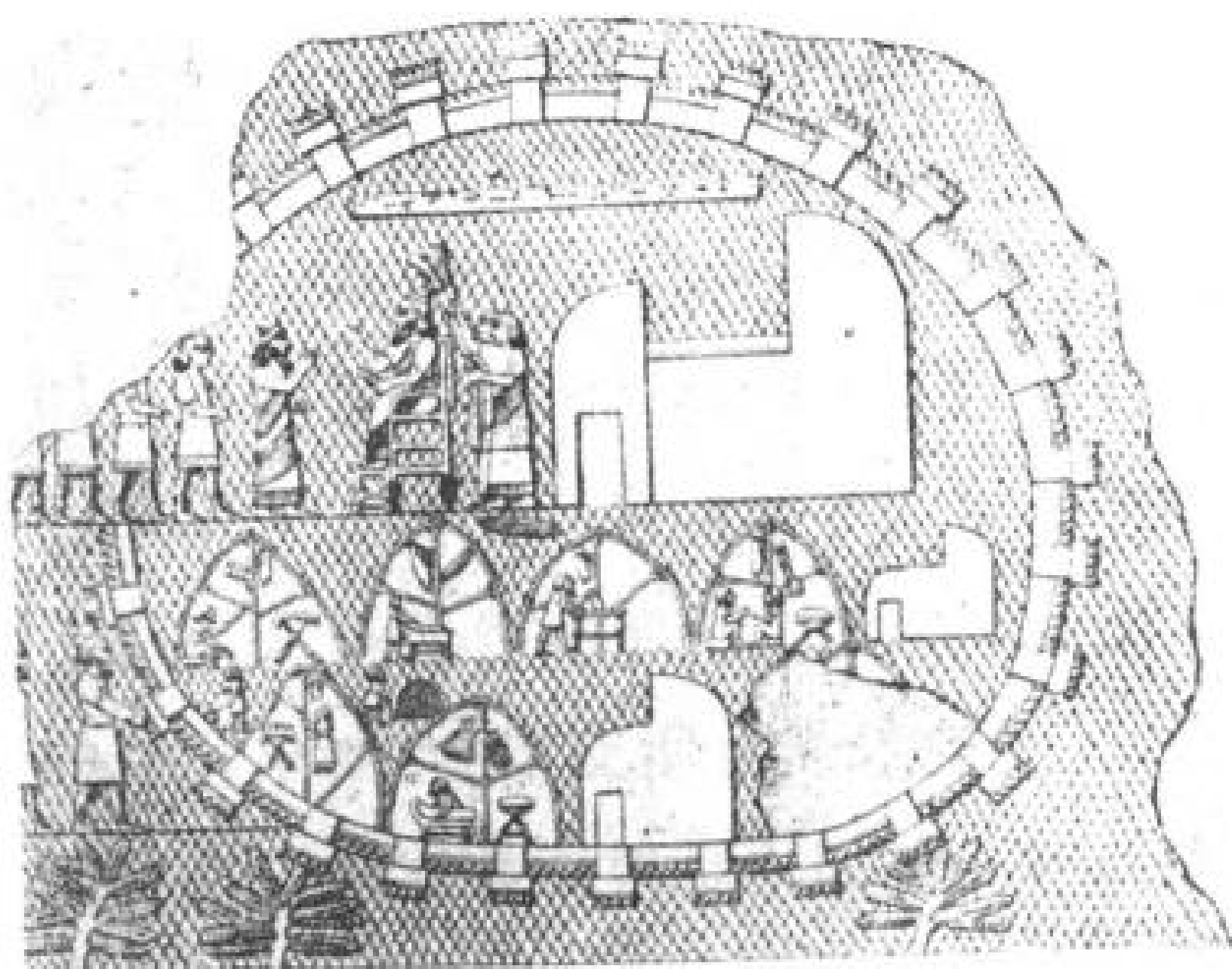


原始的法则：正面的眼睛置于侧面的脸上，正面的上半身置于侧面的腿上。

13. 萨卡拉赫西拉木镶板 埃及第三王朝 约公元前2700 开罗博物馆

原始的想象力：翼牛有五条腿 因此不论从正面看，还是从侧面看，显得同样地完整。

14. 科尔萨巴德翼牛 亚述艺术 公元前七世纪 巴黎罗浮宫



15. 要塞的平面图、
截面图和正视图
亚述浮雕

原始的想象力：水平面上的侧面表现，人物和物体层层相迭，
没有透视。内景亦表现出来。

16. 花园图 埃及纸莎草抄本《死者之书》卷画 伦敦不列颠博物馆



对象，对他们来说并非客观现象；他们在神入过程中使自身与
之等同。随着手的活动，眼睛同时停留在对象的各个面上；他
们故意忽视这样一个事实：对象的某些部分比另一些部分较
远。于是雕像通常是表现正面，缺少予以空间生命力的线条运
动或形式（图69）。这种没有独创性的习俗有一个名称：“正
面式法则”（“*law of frontalism*”），它使雕像处于完全静
止的状态，给予雕像的只是建筑材料的迟钝性。

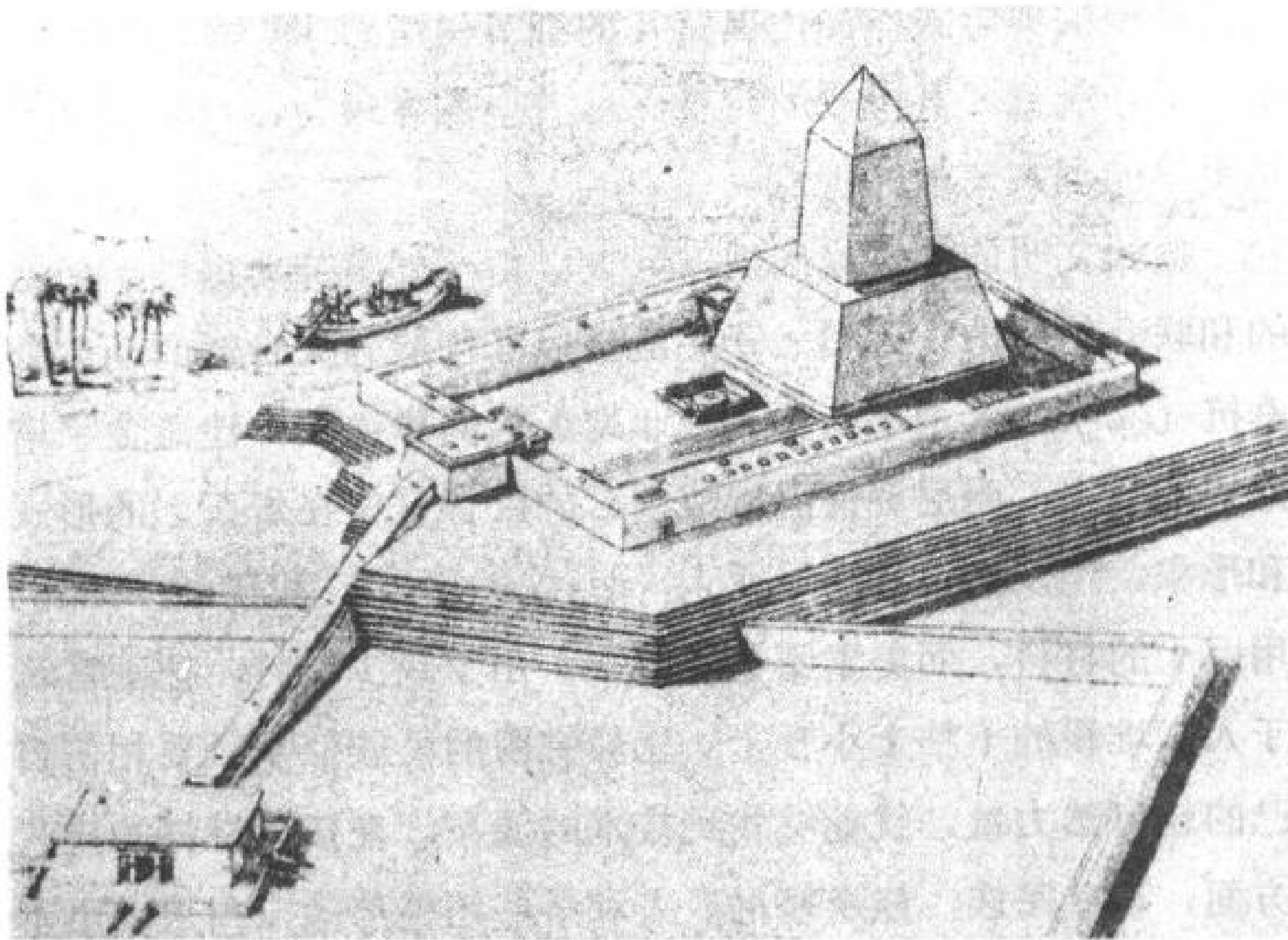
表现在平面上的形象——浮雕和绘画——是以侧视为基础、

背衬墙壁的剪影式作品；模特儿的细节由凿刀图解式地暗示，而非雕刻。其主要的轮廓保留着全部表现力，这种表现力是更早的洞穴艺术的特点。

原始文明的建筑崇尚规模巨大。由于奴隶劳动提供了无尽的和联合的努力，人类一开始就想以其创造与大自然的创造分庭抗礼。埃及人用墨西哥人或印度人的同样方法，建造金字塔形式的石山，而尼罗河流域雕刻家的巨像是凿在岩石上的形式和形象。埃及人、米塞尼亚人（*Mycenaeans*）和秘鲁人都利用巨大的材料，而美索不达米亚人，由于缺少石料，把王宫筑于人工堆积的干粘土小丘上。比较穷困的民族似乎只要相信自己的超自然力量，就能够找到技术的源泉。在接合材料的技艺方面，有些民族，如米塞尼亚人和某些秘鲁部落，利用大小不等、形状不同的石料，装配成一个益智拼合图（图49和59）。希腊将此称之为建筑的巨石堆积式（*Cyclopean style*）。然而，在很早的阶段中，埃及人和苏美尔人就发展了一种有规则的风格，后来的罗马人称之为方形式（*opus quadratum*）；这种用同一的或可交替使用的材料（砖和石）筑墙的想法，包含着推理的巨大努力。

尼罗河流域的形象创造者，象苏美尔人一样，小心地打磨最坚硬的石料，如新石器时代的艺术家所为。在坚石瓶的制造中，埃及将新石器时代艺术一直延至古代世界衰亡为止；埃及人的技艺青出于蓝而胜于蓝。

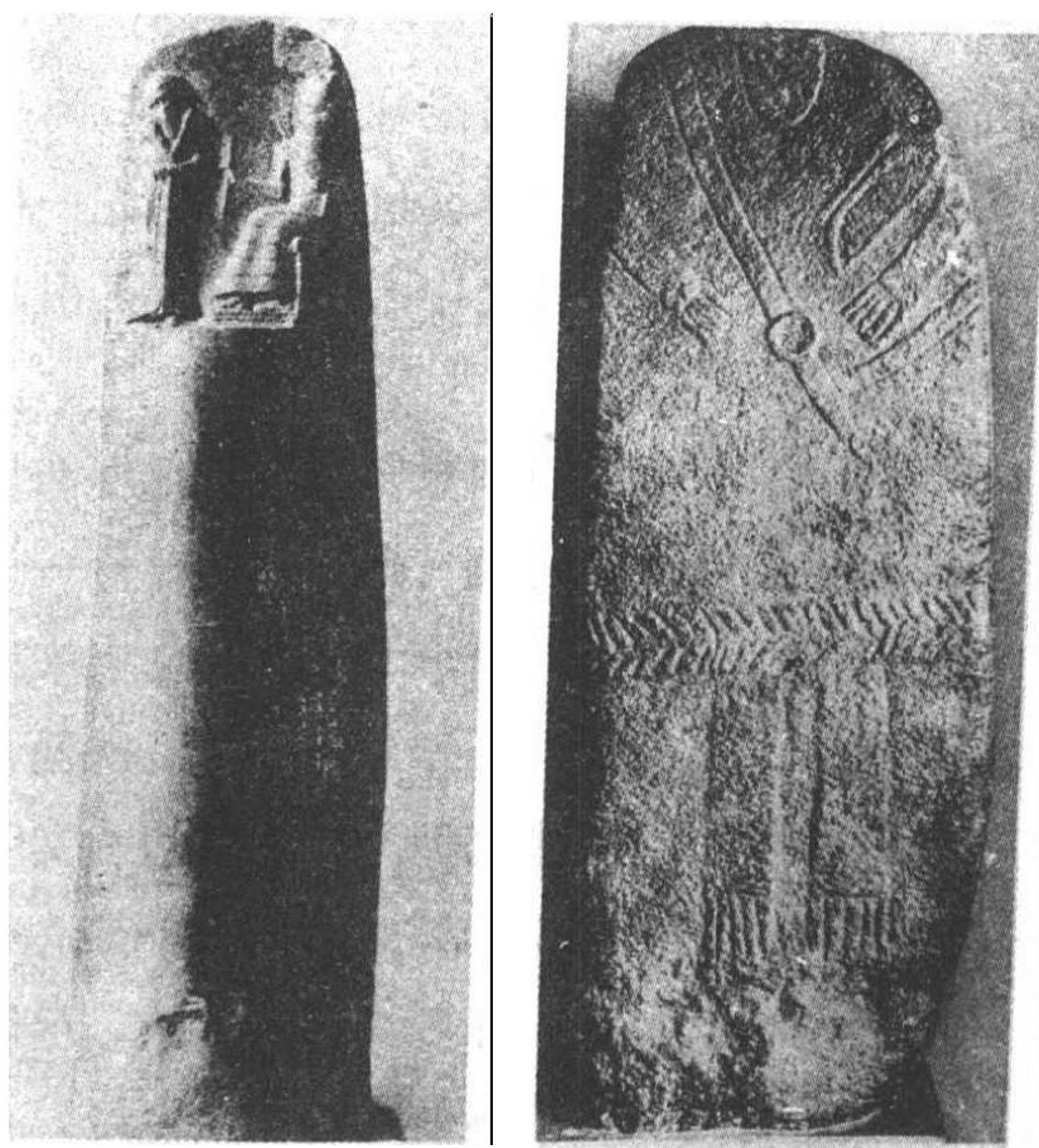
全部埃及艺术出之于那种技艺。尼罗河流域的雕刻家首先将他们的活动从石瓶扩及到石碑（方尖碑），后者被竖立在王陵中。后来他们又在砖砌的圣所安上打磨过的花岗岩门。孟斐斯时代初，他们首次大胆地全部用石料——巨大的石板——营



17. 太阳神庙 奈乌塞勒建于阿布西尔 第五王朝

建寺庙和陵墓。孟斐斯帝国时代，方尖碑在太阳神庙中被尊为神像（图17）。在西方蛮族中，巨石（*menhir*）有此同样的作用，我们知道，在苏美尔，人们崇拜圣石（*bétyles*），也许石是大地母亲的最不耐久形式的象征。艺术家常对巨石的原始形状显露出宗教性的崇敬，仅作稍许的打磨，其原因就在于此。

人们也许会问，对壁饰艺术的爱好——在埃及是如此，在亚洲苏美尔后（*post-Sumerian*）文化中亦有发现——是否是史前洞穴艺术的继续呢。“马斯塔巴”（*mastaba*）和金字塔不就是刻绘着形象的人工复制的史前洞穴吗？底比斯第二帝国开始寻找地下庇护所作为陵墓，某些亚洲文化（赫梯人 *Hittites* 和波斯人）显示出以费赞（*Fezzan*）和撒哈拉文化曾使用过的同样方法在岩石上凿刻生气蓬勃的形象之特殊兴趣。



18. 汉谟拉比法典石碑 巴比伦王国 约公元前1700 巴黎罗浮宫

19. 莫雷尔（塔尔纳）巨石 蛮族艺术 新石器 — 青铜时代 罗德兹博物馆

埃及的凹浮雕技术使人联想起洞穴中的镂刻，绘画在成为一种独立的艺术之前，仅用作镂刻轮廓的辅助手段，埃及艺术是这样，洞穴艺术亦是这样。在非洲洞穴艺术——与欧洲洞穴艺术不同，它一直延续至有史时代——和埃及文化的壁画艺术之间，有一根绵延不绝的线索，无疑埃及壁画艺术源出于史前非洲洞穴艺术。

先在宗教中继而在艺术中给动物以重要的地位，是另一个特性，它将最早的文明与史前时代联结起来。在原始人看来，兽的力量是神的力量之标志。狮、鹰、野牛和蛇在原始神话中扮演着突出的角色。在埃及（最初的图腾崇拜时代），它们是

象征物，或更是神的化身。在美索不达米亚，它们是上天或冥界的神。因此，尼罗河流域、底格里斯河和幼发拉底河流域的艺术家，就象马格德林文化时期的祖先一样，长于描绘动物。此外，溶入大胆综合之中的动物躯体，引起了神学和造型探讨的端倪。

这一章——我们不想在此提及地理和世俗的因素，以便给形式之历史的原始阶段一个适当的评价——亦应该包括所谓的哥伦布前美洲文明。就最严格的意义上来说，其中有的停留于石器时代，有的发现了青铜，但没有铁器；墨西哥人使用石制工具营建巨大的石建筑物。其它发达的文明在克服物质和心理的障碍——原始人为了提高生活水平而必须克服的——上未有显得如此激动人心。那些神秘的民族，尽管落后——无疑是与外界隔绝之故——不顾低劣的技术发展，想方设法创造文化，这种文化在某些方面超过后来在他们的废墟上建立起来的征服者（*Conquistadores*）的文化，对此我们唯有五体投地。

至于青铜时代和铁器时代，在西欧尚被包裹在史前的迷雾之中，而在地中海区域，则创造了与埃及和迦勒底人历史文明相匹敌的历史文明。我们知道铁是从亚洲传入的，但至今仍无法断定谁发明锡和铜的合金，铜本身太软，锡铜合熔而成的青铜就坚硬得多，同时其熔解点低，便于制作。毫无疑问，青铜是从西南亚渐渐传入地中海区域的，当地由于锡矿匮乏，青铜价格昂贵，因而仅限于制作贵重物品。长时期中在埃及和苏美尔，青铜仅少量地用于铸像，把青铜捶成薄片，包裹在木坯上，只有头部才是浇铸的。公元前二千年，印欧人入侵地中海区域，征服这时期中的列强，这一胜利无疑应归功于他们的优越的青铜和铁武器，以及马的驯养。在金属时代中，最熟练和高

度发达的文明形式是爱琴文化，公元前三千年至一一三〇年先在克里特岛，继在阿戈利斯湾（*Argolis*）发展起来。爱琴文化没有制作雕像，而好作各种私人用品和经久的石制作物。爱琴文化在武器、宝石饰物和陶器制作方面是出色的，远销东方各地和西方某些地区。这一文化——尽管此时是在海边——使我们联想起驯养马匹的骑马部落的游牧习性。金属比石头更适用于居住无定的环境，从而促使人们制作小型的物件，如宝石、个人的服饰和马具饰物等。远在有史时代前第二千年期，这些游牧民族进入了艺术的历史。在中亚某些遗址，我们开始发现称之为“草原艺术”（*Steppe Art*）的最古老的实例，这种艺术吸收迦勒底兽形式（*zoomorphic*）的影响，入侵整个北欧，直至公元一千年仍有余势。这种艺术——对动物的描绘给予排他性的注意——在风格和精神上，应看作是原始艺术文明的匹敌者，更甚于通常所认为的西方中世纪文明的序曲。

石器时代和金属时代的精神至今仍未泯灭。它继续启示着非洲、大洋洲和美洲的某些村落，他们的生活方式（尽管一直在退化）使史前人类的生活方式传之不朽。这些民族的艺术产品因此将在本章末占一席适当的位置。

埃及文化

历史背景

由于地理位置不易受到攻击，以及不毛的沙漠和尼罗河上游的天然屏障，埃及在历史上三度恢复统一，发展了高度成熟

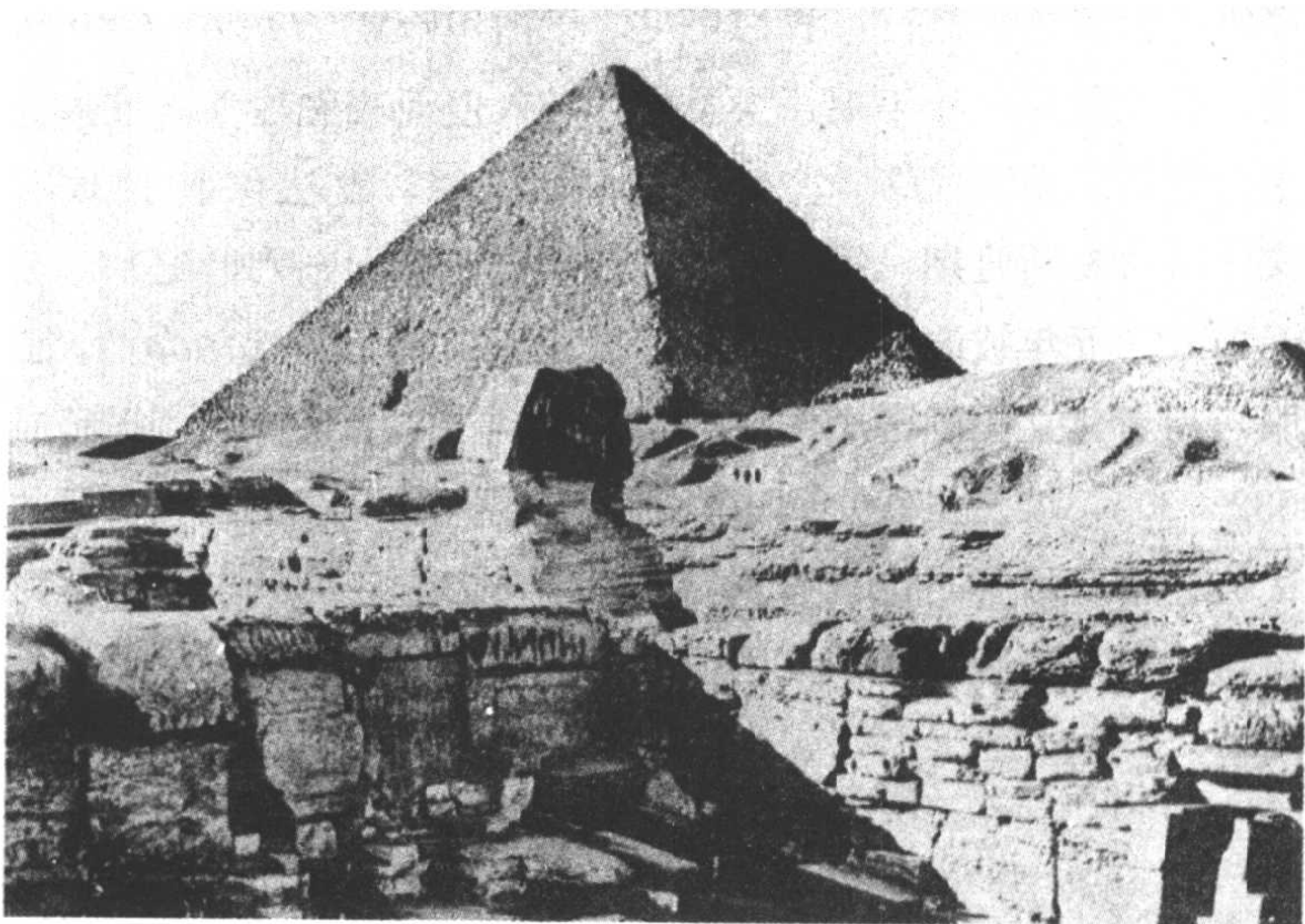
的文化，三千多年来，持续着世界历史上独一无二的政治、文化和艺术的传统。这一差不多是虔敬地保存下来的不可动摇的传统，是有力的和伟大的，但同时是单调的，虽然在漫长的岁月中，它的细微变化显示出其渐次的演变。

埃及文化的第一个艺术表现——前王朝时代（公元前3200前）和早期王朝时代（第一——第三王朝，公元前3200后）——显露出与邻近的苏美尔文化的密切关系；也许是因为埃及受到苏美尔的影响，或是因为两者出于同一的源泉。古王国（第四——第七王朝，公元前2680—2258）在三角洲地区营建了在埃及发现的最宏伟的建筑：金字塔——法老齐阿普斯（*Cheops*）、齐夫林（*Chephren*）和迈塞里诺斯（*Mycerinus*）的寝陵（第四王朝，公元前2680—约2565）。那时候，艺术完全是墓葬性的，住房建筑采用的材料并不经久耐用——太阳晒干的生砖或木材。雕像、浮雕和绘画似乎已经产生。经过一段时期的动荡（第一骚乱时期，第七——第十王朝，公元前2258—2052），埃及重新统一于中王国（第十一、第十二王朝，公元前2050—1786）。巨大的建筑工程大多随着新王国时代中的重建而消失。墓葬建筑继续占优势。第二骚乱时期（第十三——第十七王朝，公元前1786—1570）是一个部分地被异族统治（喜克索人 *Hyksos* 入侵）、最终由底比斯诸王控制的时期。他们开创新王国（第十八——第二十王朝，公元前1570—1085），那是埃及艺术的最辉煌灿烂的时期。在这一时期中，腰缠万贯的法老——阿蒙霍特普（*Amenhotep*）和拉美西斯（*Rameses*）的后裔，兴建宏大的寺庙（底比斯附近卢克索 *Luxor* 和卡纳克 *Karnak*），同时流行在国王谷（*Valley of the Kings*）岩壁上凿建地下形式的墓穴。绘画发展成为独立的艺术，渐渐在墓葬建筑中替代

浮雕。装饰艺术盛行，我们可见之于图坦哈蒙(*Tutankhamen*)陵。公元前第一千年期，埃及数度被入侵而丧失独立。唯建立于舍易斯三角洲(*Delta at Sais*)的诸王朝，设法保持住埃及文化(舍易斯时期，第二十六王朝，公元前七一六世纪)。公元前五二五年被波斯人征服，后被亚历山大(*Alexander*)征服，后者建立托勒密王朝(*Ptolemies*，托勒密时代，公元前332—30)，埃及虽然受到希腊的影响，但从未停止发展自己的民族艺术，尽管再也没有重新取得生命力，它受到古代尼罗河流域的最后征服者罗马人的虔诚的推崇。

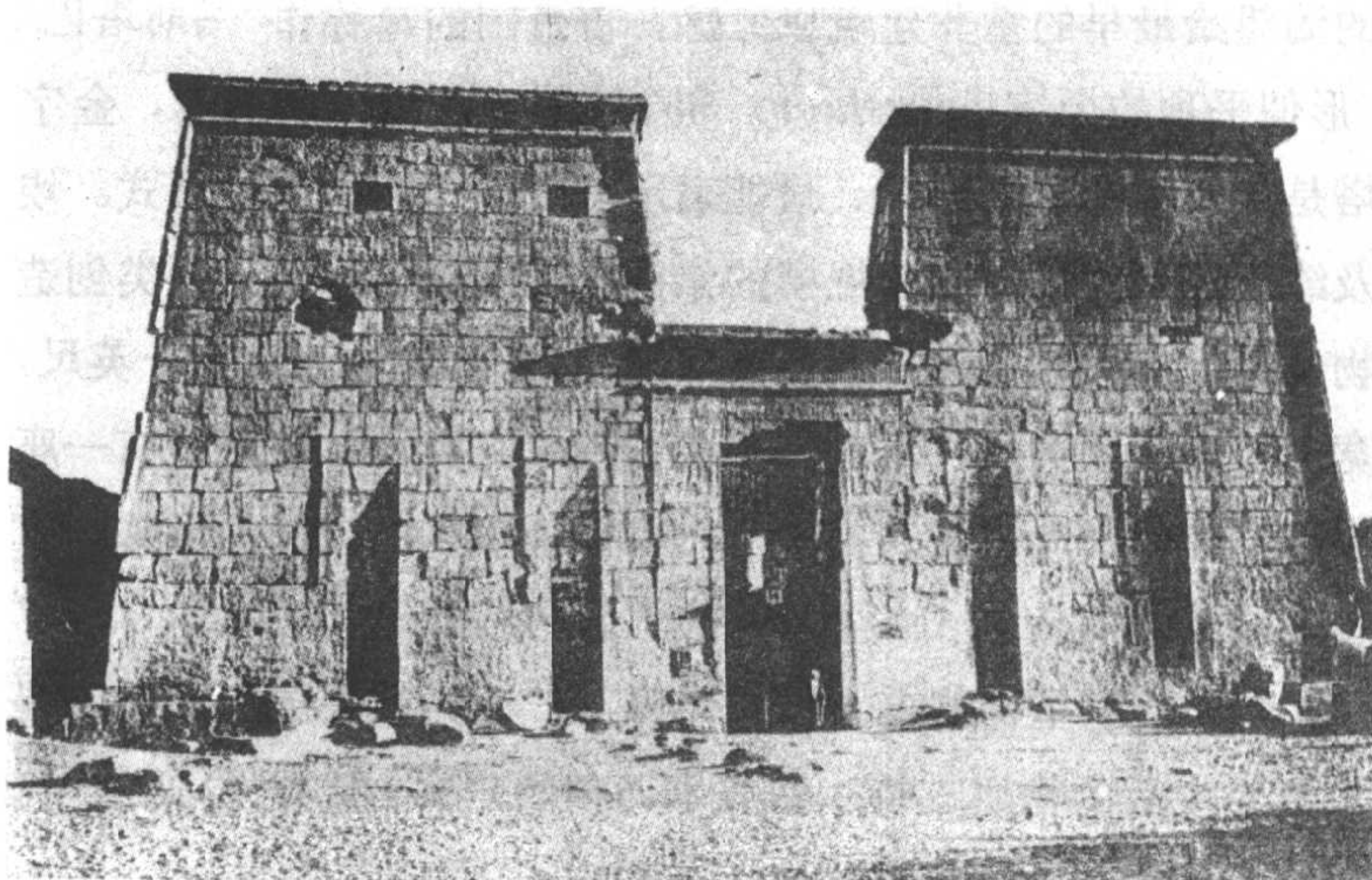
建 筑

尼罗河流域是人类最早的社会组合之摇篮，它亲眼目睹人类在建筑艺术中的首次伟大努力。这个国家盛产石料，有为死者建造永久性住所的决心，促进了建筑的诞生和发展。对不朽的渴望给最早的墓葬建筑以灵感，古帝国的墓称作“马斯塔巴”(形似平顶的金字塔*frustum*)和金字塔(图20)。固然，金字塔是最初步的建筑形式、最能表示稳定性和持久性的形式。埃及继承原始时代对巨大规模的崇尚，巨大规模体现了人类创造物的强大有力(齐阿普斯金字塔规模最大，现高四百五十英尺，宽七百四十六英尺，塔底差不多占地十三英亩)。塔外有一座小庙，僧侣在此举行丧礼；庙内四壁饰以刻的或画的形象，有一扇显然通向斗室(*serdah*)的“假门”石碑(*“false door” stele*)，斗室里储藏大量“化身”——为死去国王的灵魂提供冥界生活的物质支持。做成木乃伊的尸体，保存在地窖中，地窖或挖于地下，或置于主要结构中。



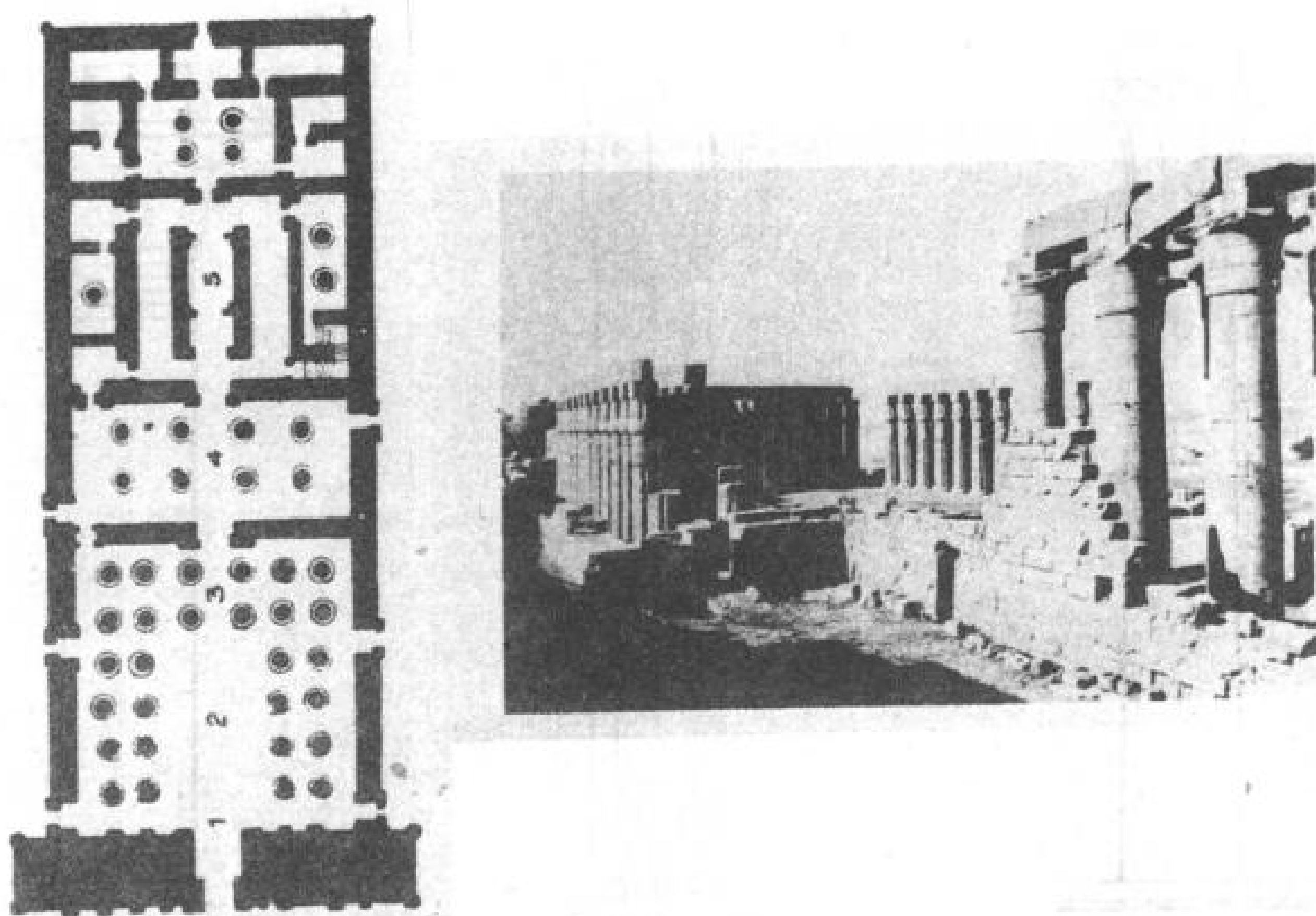
20. 吉萨斯芬克斯和齐阿普斯金字塔

21. 卡纳克孔苏神庙门楼 公元前十一世纪



经过多次实验后，埃及寺庙形式在新王国时代最后定型（图22）。那完全是木材和粘土筑成的王宫之石复制品。象王宫一样，寺庙有三个部分，第一部分为入口，第二部分作接见用，第三部分是私室（*harem*）。石庙围以生砖墙。有两座纪念碑式“门楼”或塔楼（图21），楼前有两座方尖碑（整石制成），通向围以柱廊的庭院（图23）；巨大的柱厅是一种御座室，在节日里，柱间的神像供人们瞻仰；后面的私室是珍宝室、圣器室，围着圣殿（*naos*），神的“化身”——雕像，被包裹在圣殿的秘密和黑暗之中。

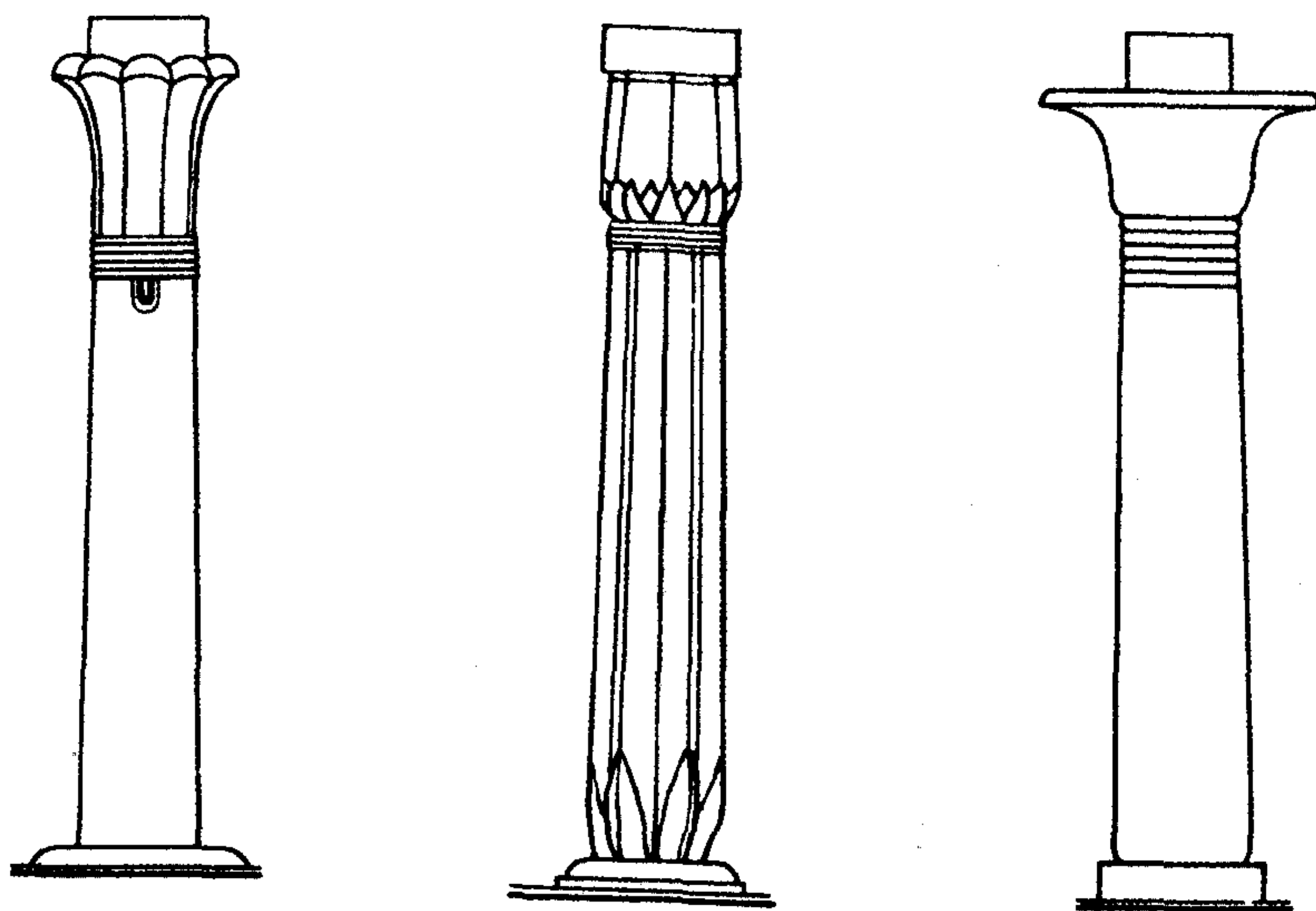
由于对拱（拱顶）的评价不足，埃及建筑在其发展过程中



22. 卡纳克孔苏神庙平面图（1. 门楼 2. 庭院 3. 门厅 4. 柱厅 5. 圣殿）

23. 霍伦哈布柱廊和阿蒙霍特普三世前院 卢克索神庙 始建于约公元前1375

受到阻碍，虽然拱并非完全不为人知或被忽视，但很少或偶而用之。尼罗河流域建筑基于平拱法，即用石板平放在支撑物上构成屋顶。屋顶的全部牢度就靠平放在上的材料的稳定性；由于石料不象木材，无法承受巨大的重量而不致断裂，埃及人不得不加置占去内部空间的大量支柱，以便盖以大小不等的屋顶（图22）。埃及寺庙，虽然不象希腊寺庙，但象后来的基督教堂，本质上是一种封闭性的空间；与外界隔绝，上面是部分地盖没，把其奥秘隐藏在长长的空白的墙壁后面，在内部保持其全部丰富的效果。中殿特别高，斜射的天光或灯笼光是柱厅的光源。它的占优势的水平特性给稳定的概念以充分的表现，全部埃及艺术就是崇奉这种稳定的概念。凿得整整齐齐的石块，以内接或平接的方法堆砌，小心地把接缝拼得不露痕迹，埃及



24. 埃及柱式（棕榈式、莲式、钟式或“纸莎草”式）

就这样力图制造出整石的效果。由于追求力量，希望恒久，尼罗河流域的建筑师亦大量使用巨大的石料，有时候其重量竟达五百吨（如齐夫林金字塔的高庙）。虽然埃及人创造了石建筑艺术，但他们的想象力总是次于现实主义，因而妨碍了他们创造适用于天然材料的抽象形式，他们是最早以理性的手段运用这些材料的民族；他们满足于将木材、捣实的泥或粘土的早期建筑形式——这种形式仍用于住房建筑——转换成使用更为坚硬的材料。墙和塔楼或门楼，保持斜形，以使泥墙或砖墙不易坍塌；墙角饰以石串珠状缘饰，令人联想起加固泥墙的灯心草束，屋檐是棕榈树顶所特有的张开形状。至于柱，不论是莲形、棕榈形或钟形（图24），其结构与古代用芦苇束或灯心草束捆绑、并冠以花卉纹样的支柱之结构相同。

· 雕 像

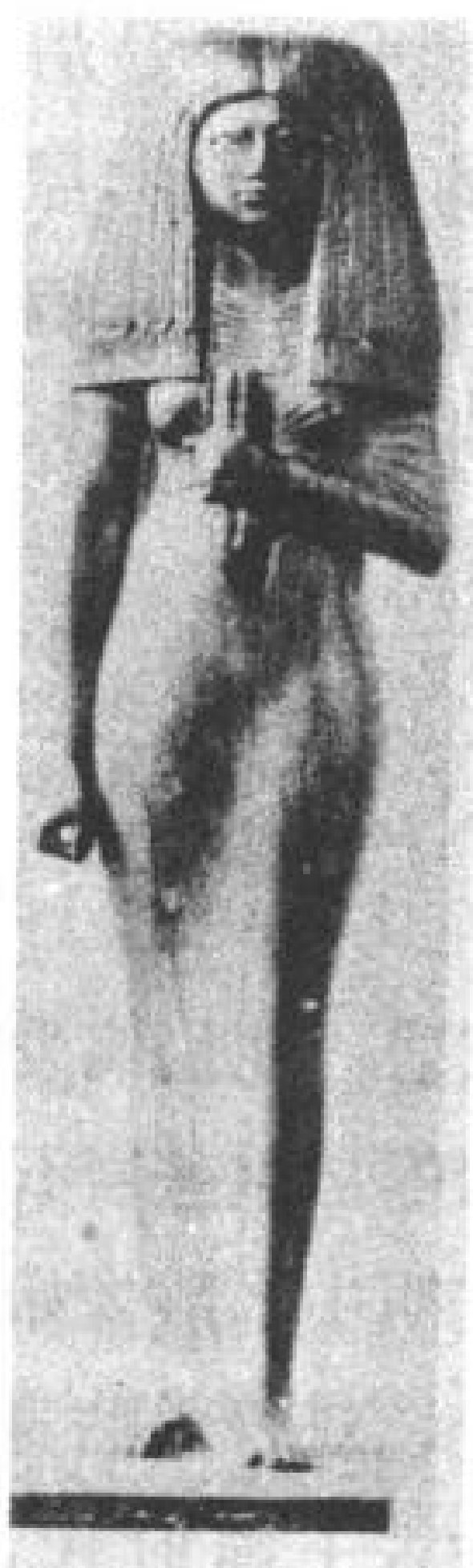
埃及雕刻家很少用质地松脆的石头，如石灰岩。他们偏爱质地最坚硬的材料，诸如花岗岩、玄武岩和斑岩等，这些岩石经久不坏，并能打磨。在三千年的尼罗河流域文明中，雕像始终未摆脱正面式法则。头部总是安在胸部的轴上，双臂紧贴身侧，雕像完全作为建筑的附属物或组成部分。在古王国时代，雕像显露出有力的综合性造型和强烈的现实主义眼光，这给雕刻艺术的最伟大的杰作以灵感（图25和69）。但是这一实验性运动在第一底比斯帝国时期中受到挫折，让位于否认个性、追求共性理想的古典风格。这一演变在第二底比斯帝国的陈陈相因之前，是十分突出的，此时，从容和优雅的理想令人赞美不已地表现了这个民族的温和气质（图26）。持异端的法老阿蒙霍

25. 文书坐像

第五王朝

公元前2400前

巴黎罗浮宫



26. 贵妇人图伊像

新王朝

巴黎罗浮宫



27. 王族木雕头像

阿玛尔纳式

第十八王朝末期

约公元前1300

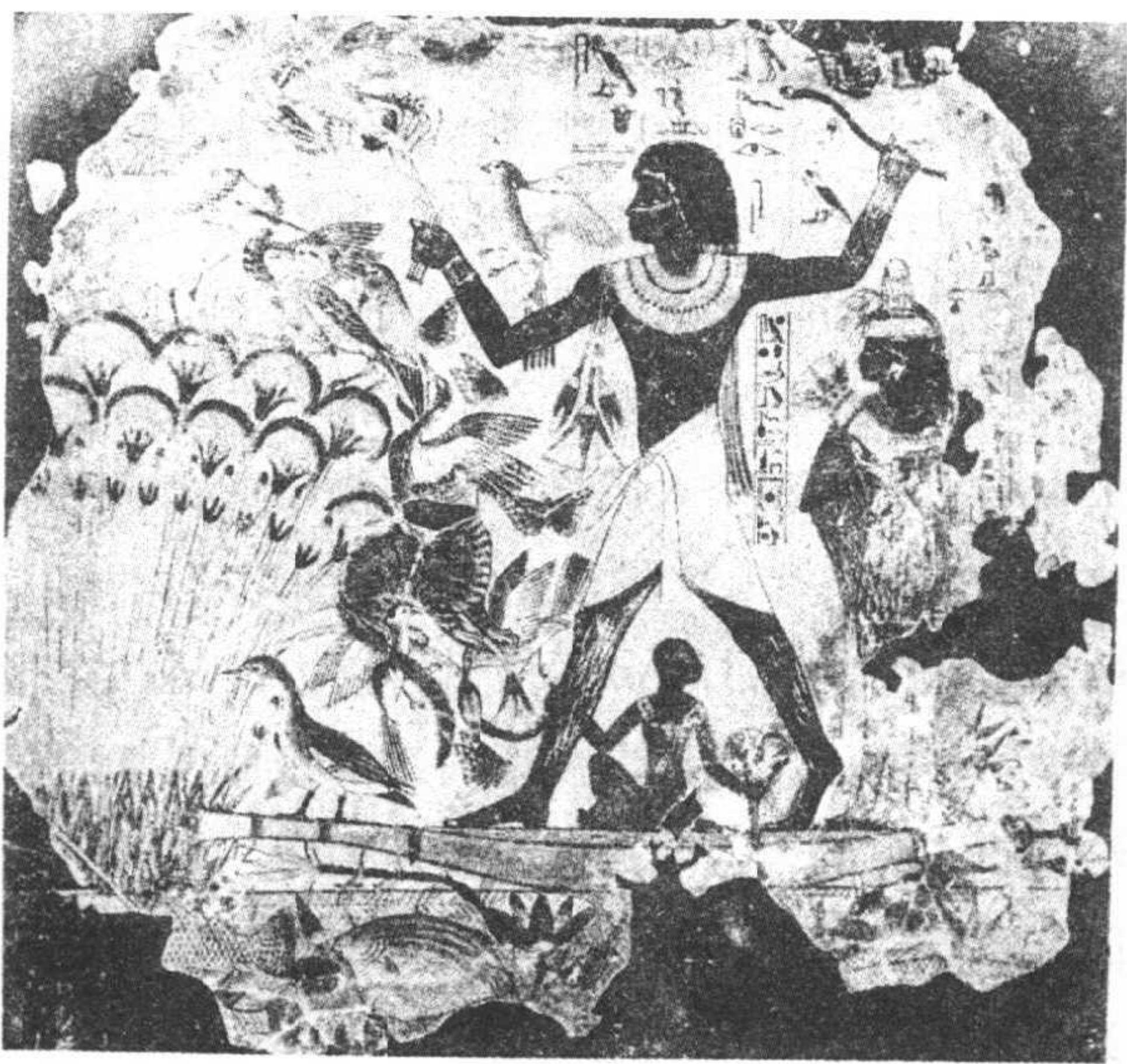
巴黎罗浮宫

特普四世或埃赫那吞 (*Akhenaten*, 约公元前 1380 — 1363) 的首倡, 给造型艺术带来一场革命, 差不多使埃及艺术摆脱了静止的风格, 教条主义者至今还在谴责这场革命。

向先前的一切神圣不可侵犯的习俗挑战, 台尔埃尔阿玛尔纳 (*Tel el-Amarna*, 阿蒙霍特普四世的新首都) 的雕刻家和画家, 倾向于根据自由表现和个人风格的原则描绘形式 (图27和641)。不幸这场运动窒息了。软弱无能的法老图坦哈蒙接位, 立即恢复传统的宗教和阿蒙 (*Amon*) 僧侣的权力, 又一次把艺术降低成为神学习俗的附属品。舍易斯时期的短命恢复, 在一个短时期中给奄奄一息的埃及雕刻灌注了新生命, 它经历了一个拟古的阶段, 更新了新王国时代的风雅传统, 并从古王国时代的现实主义中汲取某些灵感。

壁饰艺术

这一题目包括浮雕及绘画, 浮雕和绘画仅是一种实用性的模仿。浮雕一词, 对壁刻来说并不十分恰当, 特别在中王国时代, 埃及雕刻家把轮廓刻得很深, 制作出一种不凸出墙面的平面雕刻, 然后在上面加工细节。主宰这种造型作品的习俗, 已在本章序论性的叙述中提及。在人像描绘中, 总是毫无个性的脸部在运动中丝毫不起作用, 而姿态总是从属于体现宗教性庄严的节奏韵律 (图28)。描绘动物时, 艺术家不再受到同一的神学戒律的羁束, 从而能够自由地发挥其观察才能 (图28)。够奇怪的是, 女性像总是比男性像生动可爱; 在希腊化前 (*per-Hellenic*) 时期诸民族中, 唯埃及人在表现女性躯体的肉感美方面大为成功。浮雕的制作, 工头作出总的构思后, 便由许多

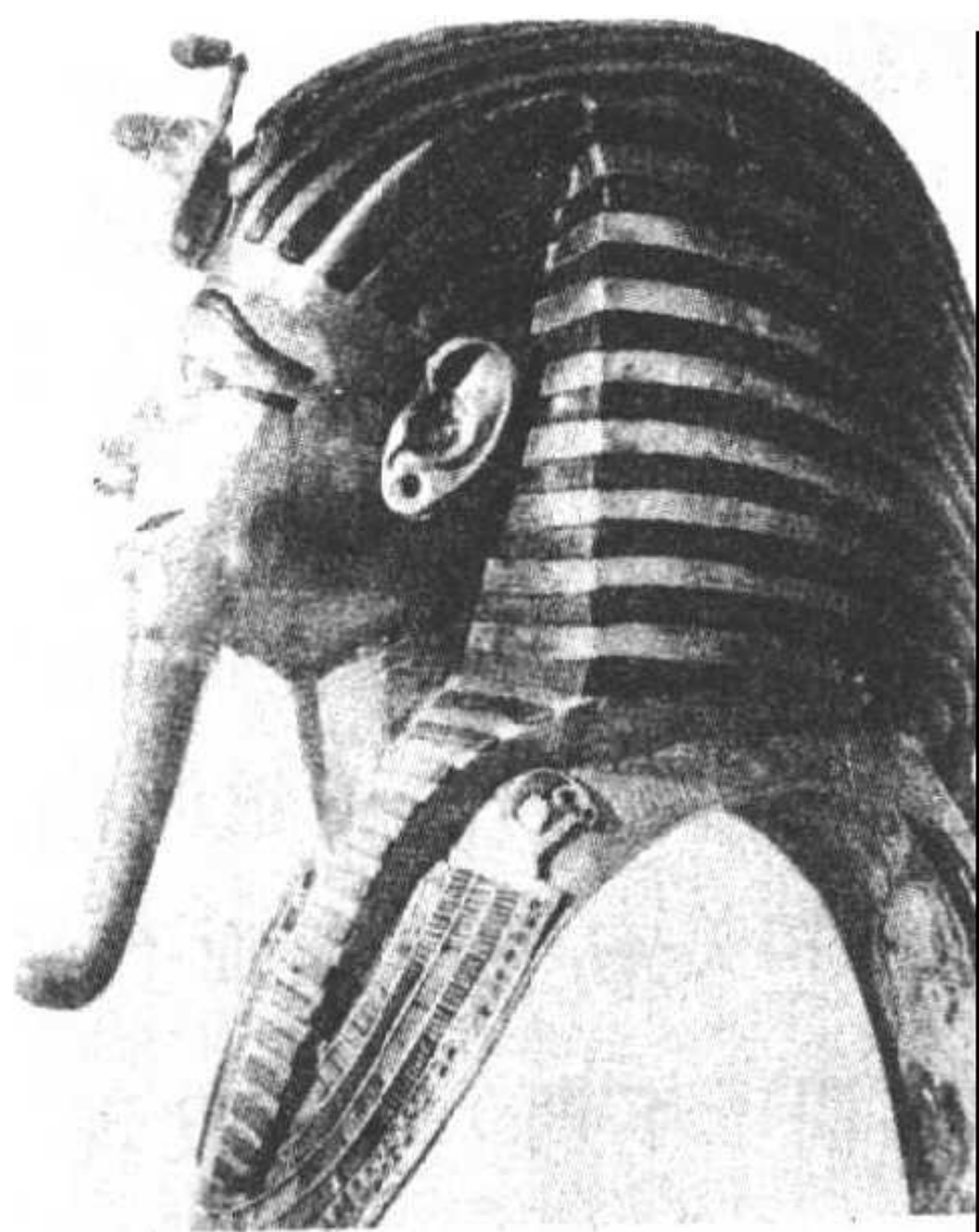


28. 猎水禽 底比斯基壁画 断片 第十七王朝 伦敦不列颠博物馆

专门化的工匠凿刻细节，这就解释了许多瑕疵产生的原因。绘画的色彩极为单调：红色或黄褐色，少许绿色或蓝色。遵循确立于埃及艺术摇篮时期的习俗，男性躯体施以红色，女性躯体敷以黄色。

工艺美术

干燥的埃及泥土——保存着被埋的一切物件（铁除外，因为土中有硅石）——已经提供了成千上万件家用物品的实例，其中许多件是尼罗河流域艺术家以奢华的风格制作的，作为显贵之冥界生活所需。法老图坦哈蒙的完整陵墓中所发现的物件



29. 图坦哈蒙殡葬面具

金质珐琅 第十八王朝 开罗博物馆



30. 塔形胸饰品

巴黎罗浮宫

（图29），使我们看到不胜枚举的王室用品。埃及人在服饰方面有很高的鉴赏力，男人甚至比女人更好用昂贵的饰物装饰，这些饰品常常具有巫术的性能，或表示他们的社会地位。艺术家们精于这种珠宝制作，他们用金，有时用银，镶嵌坚硬的宝石，金银更为稀少，更为贵重。但是，埃及人的纯粹现实主义的想象力妨碍着他们创造出装饰艺术体系。他们复制动物、人、甚至建筑的形式；如取寺庙塔楼或门楼之形制作胸饰（图30），取莲形柱之形制作耳饰。建筑支配其它一切艺术，是一种高度组织社会的典型现象，在这种社会中，艺术家在工头或长官的监督下集体工作，工头或长官则贯彻僧侣的指示。

西亚文化

埃及步着一成不变的命运之时，美索不达米亚——一个无边界的地区，以其财富而招致邻邦的嫉妒——多次经历历史和

种族的盛衰兴亡，因而现今难以追溯这一地区中此起彼伏的文明之历史。然而，苏美尔人的创造力是如此地强烈，所以我们还是能够在许多封邑和帝国——这片“两河之间的土地”成了重大事件的活动舞台——中追踪其发展过程。

这些民族多半对墓葬毫不在意，因而考古学上的例证留存极少。这一文化的最早艺术作品可追溯到新石器——青铜时代，在埃兰苏撒（*Susa in Elam*，今伊朗）和美索不达米亚台尔埃尔欧贝德（*Tel el Obeid*，公元前第四千年期）均有发现。学者们通常把美索不达米亚的这一“高峰时期”称为迦勒底文化，包括：苏美尔乌尔第一王朝（约公元前2700），该王朝的陵墓中有令人赞不绝口的金饰工艺品实例遗世；闪米特（*Semitic*）王朝于公元前二四五〇年由萨尔贡一世（*Sargon the Elder*）建于阿卡德（*Akkad*），他统一苏美尔和阿卡德闪米特地区（叙利亚境内），并建立巴比伦城（约公元前2450）；库提人（*Guti*）入侵时期（约公元前2250），牧人王（*patesi*）库迪（*Gudea*，图40）在拉格什（*Lagash*）建朝，该城遗址出土的重要文物现藏罗浮宫；乌尔第三王朝，于公元前二千年为埃拉米特入侵者所灭；巴比伦第一王朝（公元前1830—1530）的汉谟拉比（*Hammurabi*）法典石碑也许代表迦勒底文化的顶峰。许多人认为亚述帝国及其首都尼尼微（*Nineveh*，公元前第一千年期至六一二年）的许多重要遗物——证实了它的臭名昭著的残暴——体现美索不达米亚文明；恰恰相反，那正是衰亡的表现。阿黑门尼德波斯（*Achaemenian Persia*，公元前六——四世纪）是亚述人的政治和艺术的继承者。在波斯，由于受到古典希腊的影响，美索不达米亚艺术部分地丧失了它的本源。

无论如何，迦勒底艺术的原则多多少少抚育了西亚的闪米特人和雅利安人。后者缺乏艺术创造的才能，因而转向迦勒底艺术汲取灵感，在他们的兴旺时期（赫梯人、喀西特人 *Kassites*、米坦尼王国 *Kingdom of Mitanni*）亦然。美索不达米亚文化的光辉普照四方，公元前第三千年期的许多城镇显露出明显的苏美尔特性，它的光辉远播印度河流域（莫恒卓达罗 *Mohenjo-Daro* 和哈拉帕 *Harappa* 的发掘）。

迦勒底精神

不论尼罗河流域和幼发拉底河流域文化有什么共同之处，对此历史学家已有许多叙述，美索不达米亚诸民族的精神倒底与埃及民族的精神迥然不同。作为一个见解宽让的农业民族，埃及人与户外世界保持密切的联系；尼罗河水的有益于人类的



31. 古王国时代象形文字 木板 第五王朝 开罗博物馆

32. 楔形文字：汉谟拉比法典石碑 约公元前1700 开罗博物馆

泛滥，启示了他们对大自然威力的乐观想法，使他们产生对灵魂不朽的信仰，以及对大自然的热爱，两者指导着他们的艺术。实证主义（*positivistic*）的精神和对抽象的略微爱好，使他们乐于复制大自然的形象。埃及艺术是一种观察性的艺术。

虽然底格里斯河和幼发拉底河的泛滥——人类已知晓如何加以控制——在那时给予美索不达米亚一个与尼罗河不无相同的社会组织，但是或许出于种族的因素——我们对此一无所知——首先占领这一地区的诸民族却没有同样的天赋的乐观主义。纵然他们认识到大自然的恩泽——在伊什塔尔（*Ishtar*）门礼拜丰收女神——他们仍认为人类生活受到恶魔力量的威胁，需要借助巫术被魔。他们无视现实主义——那本会激励他们模仿邻邦——而具有一种异乎寻常的抽象才能，这使他们成为数学家和天文学家。这两种民族的才能各在他们的书写技术中得到完美的表现（图31、32）。埃及的象形文字书写不过是自然物体形式的一种节本；对“化身”的等同性之信仰迫使埃及在其全部历史进程中依附这种麻烦的象形方法，无论如何，这一方法主要是保留于宗教的用途。另一方面，在早期的阶段中，美索不达米亚人在楔形文字中创造了抽象符号的拼音体系，旨在作为日常之用，这很快使他们的语言成为东方的外交用语。艺术本身对他们来说变成了一种“书写”（“*script*”），即不是大自然形式的集合，而是符号的体系。美索不达米亚艺术家在从大自然借来的成分上强加了一系列程式和变形，创造了纯粹想象性的形式，这种形式与他们召灵的超自然力量相比，具有记号价值，甚于埃及的复制价值。

在苏撒和埃兰发现的优美的史前墓葬瓶，是这种抽象才能的最古老表现之实例（图33）。从最古的地层“苏撒一号”中



33. 赤陶酒杯 饰有山羊、猎犬和朱鹭 苏撒 公元前第四千年期末

巴黎罗浮宫

34. 苏美尔圆形印柱印面局部 公元前第四千年期末 巴黎罗浮宫

发掘的许多饰瓶上的动物形状，是几何形的风格，具有最优雅的装饰效果，堪与罗得西亚洞穴绘画（图8）或希腊最古老的饰瓶比美（图101）。但是，这种艺术的真正源泉是宝石雕刻术。出于书写之目的，美索不达米亚人用布满刻成凹形图像的圆柱体，在湿泥版上滚动，留下鲜明的印痕。这些圆形印柱是印章或巫术的公式汇编，用于各种事务或宗教。不同于主要艺术的纪念碑建筑，印柱遗世的数量甚多，印柱的研究有助于我们对美索不达米亚全部美学演变过程的了解。在苏美尔艺术的初期，圆形印柱显示出美索不达米亚整个形式体系已经具有高度的组织性。

将山羊、驴、狮、野牛、蛇和其它动物所启示的形象巧妙地组合在一起，艺术家创造出许多异兽，即想象的造物（图

34)。埃及的异兽不过是建筑性的合成图案时，美索不达米亚的异兽已具有惊人的统一性，就好象是由艺术家的智力所赋予的，这些想象性的创造物出奇地栩栩如生。用重迭、化合、对比、对称和综合诸法，将这些奇形怪状拼合起来，苏美尔人在他们的组合中创造了一种相当于造型的语言，能够千变万化。这一形式词汇在人类历史上具有重要的反响作用，埃及艺术衰亡，后继无人，而它却有和自然主义的艺术——能以刻板的模仿延长其完美性——一样的命运。

美索不达米亚人发明的动物主题的变形处理，证明是他人向之学习的极好源泉，而且最富于想象力。伊朗、西徐亚(Scythian)、撒尔马特(Sarmatian)、图兰(Turanian)、日耳曼、维金(Viking)、拜占庭，最后是罗马的艺术家，自由地在这一思想宝库中发掘，并以无穷无尽的独特变化丰富这一宝库。

在建筑方面，美索不达米亚人运用拱顶，从而为世界提供了一个可能性远比埃及平拱丰富得多的原理。为了将会聚于一点的层层楔形石条的辐射状结构的拱大胆地投入空间，其牢固性得到地心吸力的确保，需要苏美尔人的科学头脑。自从帕提亚(Parthian)和萨珊(Sassanian)的建筑师充分运用拱以来，这一原理在西方全部建筑中，从罗马时代至基督教中世纪，起着革新和主宰的作用。

因此，美索不达米亚人是艺术文明的伟大改革者和伟大模仿者，毫无疑问，埃及人在其最初的历史阶段中亦受惠于他们。埃及艺术最终变成一个死去的词汇后，美索不达米亚的造型法则在许多世纪中仍然是有生命力的语言。

建 筑

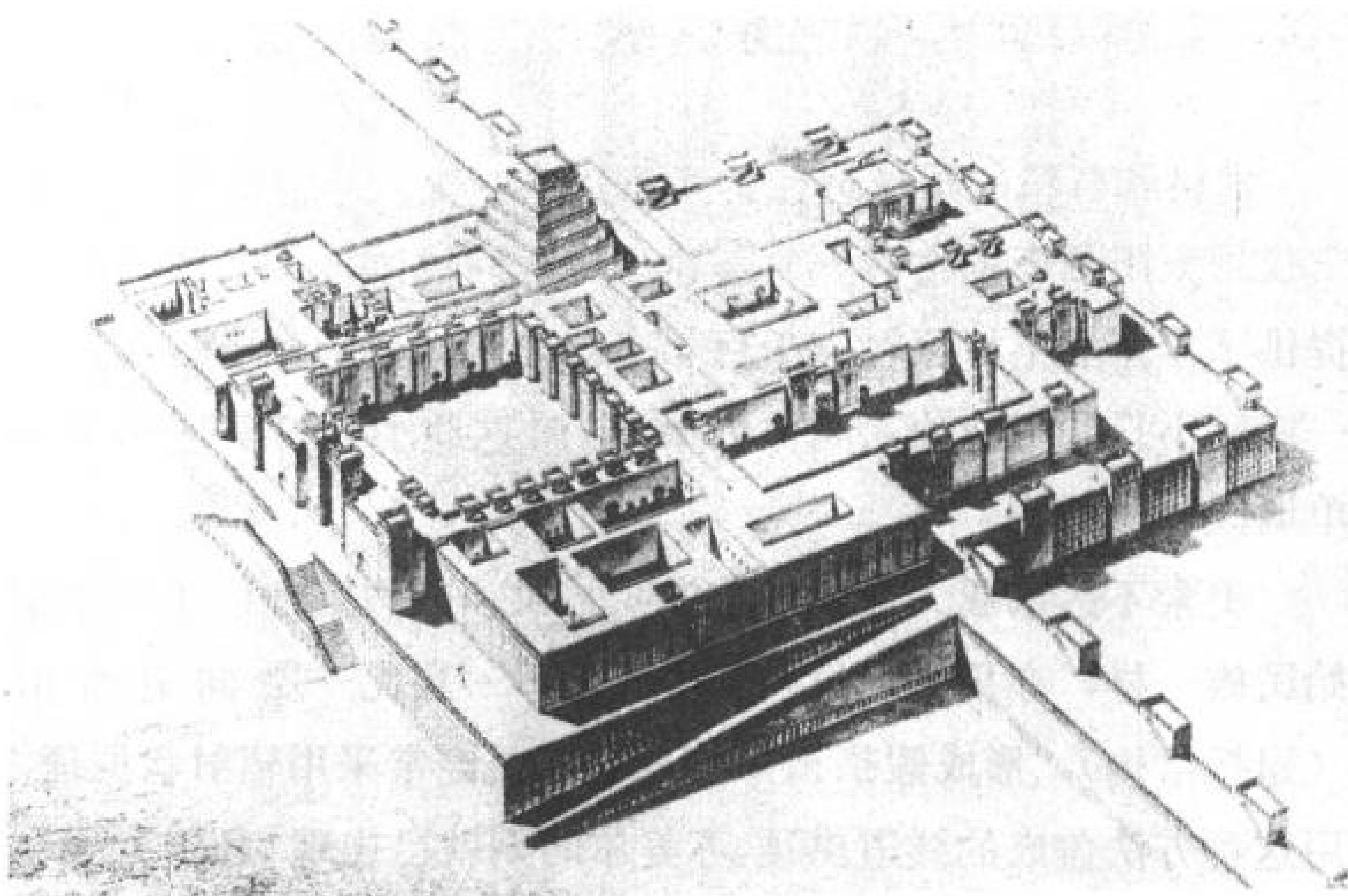
木材和石料的短缺迫使美索不达米亚人利用熟砖——或经常仅用太阳晒干的生砖——盖建房屋，河流的淤泥为泥砖制造提供了丰富的上好原料。千百年来被雨水软化的粘土现在形成一座座小丘（阿拉伯人叫作*tells*），唯这些小丘打破了平原的单调性。

美索不达米亚人最重要的发明是拱顶。假定他们象许多原始民族一样，亦用平的材料层层相叠，一层比一层向外伸出（翘托结构），形成假拱顶，可是他们更经常采用辐射状原理，用这种方法盖成的隧道拱顶，苏美尔时期就已出现（乌尔王陵）。亚述浮雕证实曾经使用半圆形和椭圆形小圆顶，但无实物遗世，因而我们无法断定用的是翘托法还是辐射法。

拱顶无需依靠分列的支柱支撑其重量，从而增加了宽畅的可能性；但在另一方面，它给支撑物造成侧向的紧张，因而要求坚固的斜撑，美索不达米亚人通常以厚实的砖墙来取得这种效果。由于稳定性全然取决于平顶或楣结构的重量和数量，从而拱顶替代了平衡的结构，使建筑物成为有生气的有机体。如果美索不达米亚人没有为此原理得出明显的结论，他们发明这一原理的功劳仍然不可磨灭。

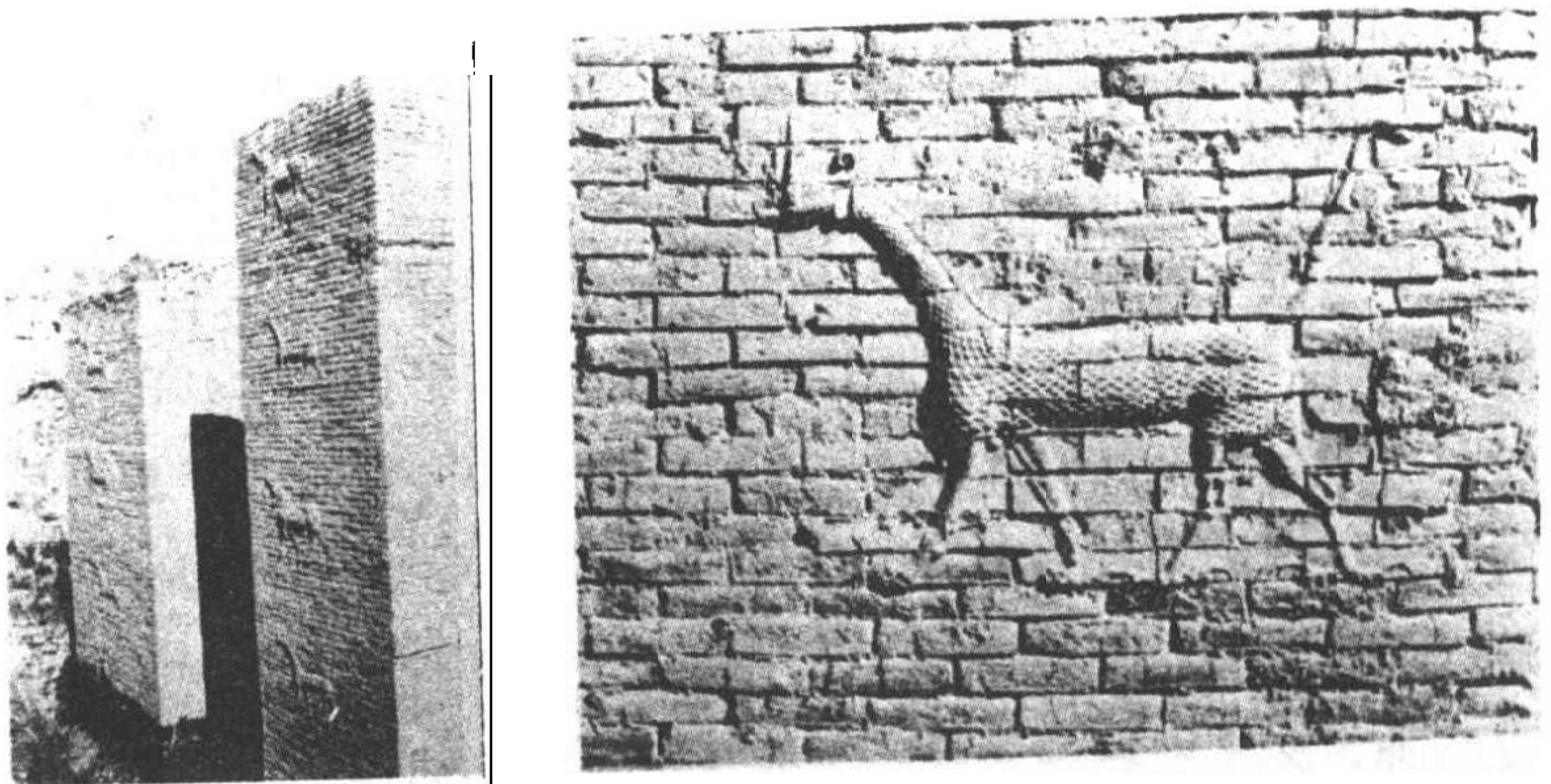
不象埃及人怀有宗教的先入之见，美索不达米亚人的建筑技术主要作世俗的用途。他们营造堡垒和规模宏大的宫殿——实际上是王城，作为王权的佐证（科尔萨巴德萨尔贡王宫占地近二十五英亩）。美索不达米亚建筑给我们的印象是王权性和军事性的，而埃及建筑则全然是宗教性的。

王宫建造在约三十至五十英尺高的山丘上，为防水溢。官



35. 萨尔贡二世宫鸟瞰图 科尔萨巴德 公元前713—707

殿组成一个相当复杂的堂室集合体，分组围着庭院，就象现今的阿拉伯王宫（图35）。首先是接见厅（*serail*），其次是私室（*harem*），然后是公用房间（*kham*）。王宫亦包括一座举行礼拜的建筑物，叫作齐古拉（*Ziggurat*）。“齐古拉”呈长方形，有七层，愈高愈小，漆成不同的颜色，顶层是礼拜堂，亦作为天文台。王宫的四角，象“齐古拉”一样，按罗盘的方位点坐落。房间虽然众多，但面积不大，因为美索不达米亚缺乏木材和石料，所以很少使用分列的支柱。房内只靠门户透光。宫外仅有一片白墙，往往带有凸出的扶壁，扶壁产生了光影的闪烁。主要的装饰是一个纪念碑似的入口，开在两座塔楼间的长拱顶下，由两头人面翼牛（*kheroubin*）守卫，这是专事调解的守护神（图14）。门廊亦作聚会之用。在亚述和新巴比伦（*Neo-Babylonian*）时代，宫墙脚四周饰以一排浮雕或彩绘陶



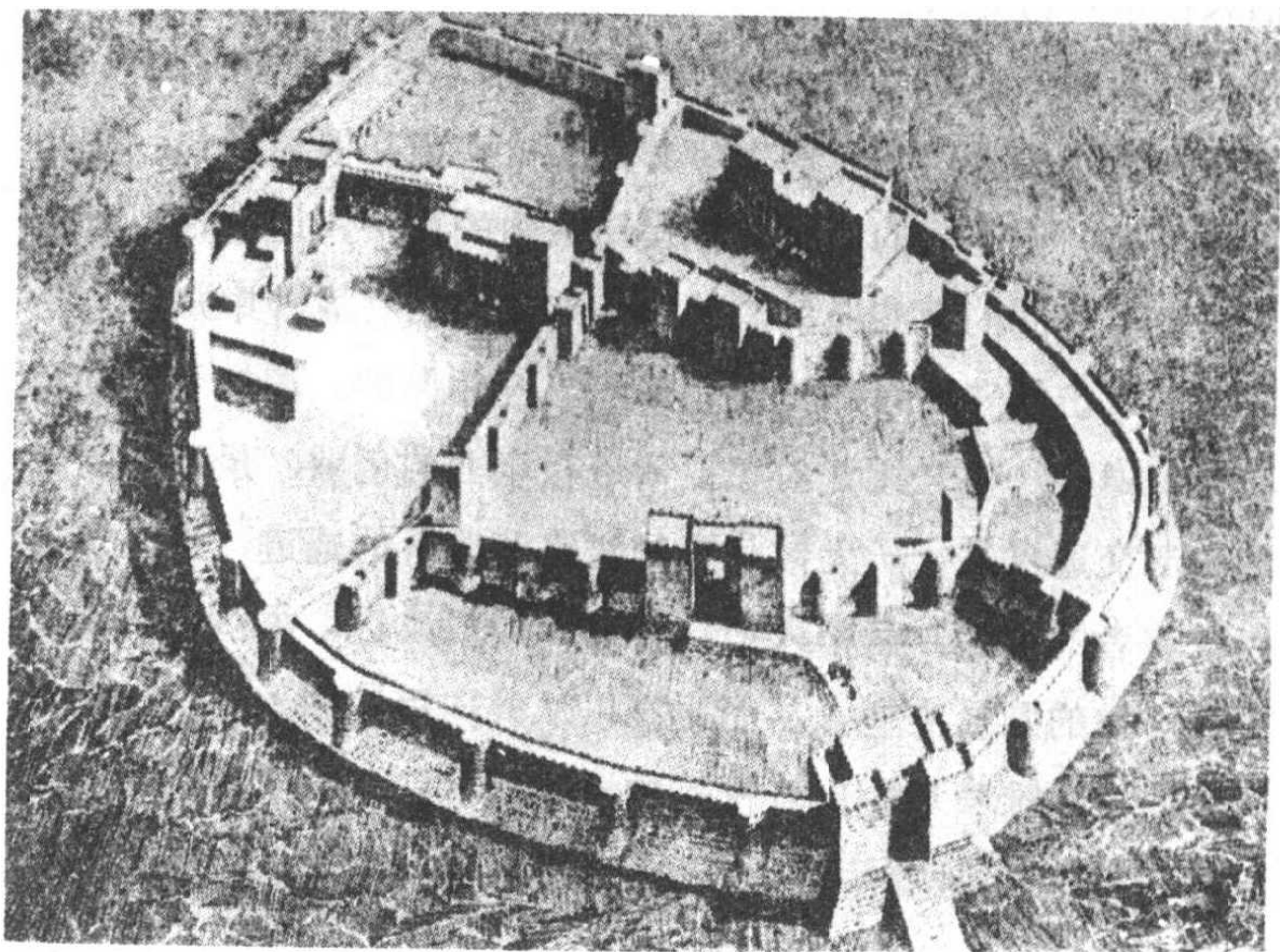
36. 37. 巴比伦城伊什塔尔门及其彩色浮雕 公元前七世纪和六世纪

饰（图36、37）。

美索不达米亚人亦发现军事建筑的原理，这一原理由阿拉伯人传给拜占庭人，再传给十字军，直至火药传入之前始终见效。对埃及人所依靠的、仅仅由城墙的厚度所取得的消极防御因素，美索不达米亚人代之以积极防御因素。突出在围墙内的一座座方形塔楼，使连接的围墙受到交错火力的掩护；墙上饰以雉堞——射击孔间的有雉堞的胸墙——能够保护在战斗中从射击孔内向外射击的守卫者。一连串庭院，互相保护，增加了进攻者攻克的障碍，使之无法对守卫者进行全面的包围。最后，复杂的内部交通机关——无数狭窄的隘路和曲折的通道，进一步阻碍进攻者的前进。赫梯人把这种结构加以改进，添造得到两翼更好保护的圆形主垒，从而更难以从外向里挖掘地道；墙脚向外倾斜，从雉堞墙上向外投掷的抛射物落在墙脚上便会弹向敌人（曾吉尔利Zinjirli堡垒，图38）。

雕 刻

乌尔第一王朝的最古老作品（乌尔—尼那*Ur-Nina*浮雕，鹫形石碑，罗浮宫），依然接近圆形印柱的平面技术。在乌尔—尼那及其家属的浮雕上，人物统统一模一样，几乎是书写的符号，裙上刻有名字，以示区别（图39）。在那拉姆—辛石碑（*Naram-Sin stele*，罗浮宫，阿卡德王朝）上可见到现实主义精神，艺术家熟练地描绘了战斗中的不同动作。唯拉格什的出土物显示我们迄今所知道的迦勒底圆雕的伟大作品，如牧人王库迪的形象（图40）。用闪长岩雕刻并经仔细打磨的作品——如这一尊——达到了完美的高度，是一种综合，那一定是长时期演变的结果，对这个演变的起讫，我们一无所知。雕像的结



38. 赫梯军事建筑 曾吉尔利堡垒



39. 乌尔——尼那浮雕局部 约公元前2400 巴黎罗浮宫

40. 库迪像 约公元前2250 巴黎罗浮宫

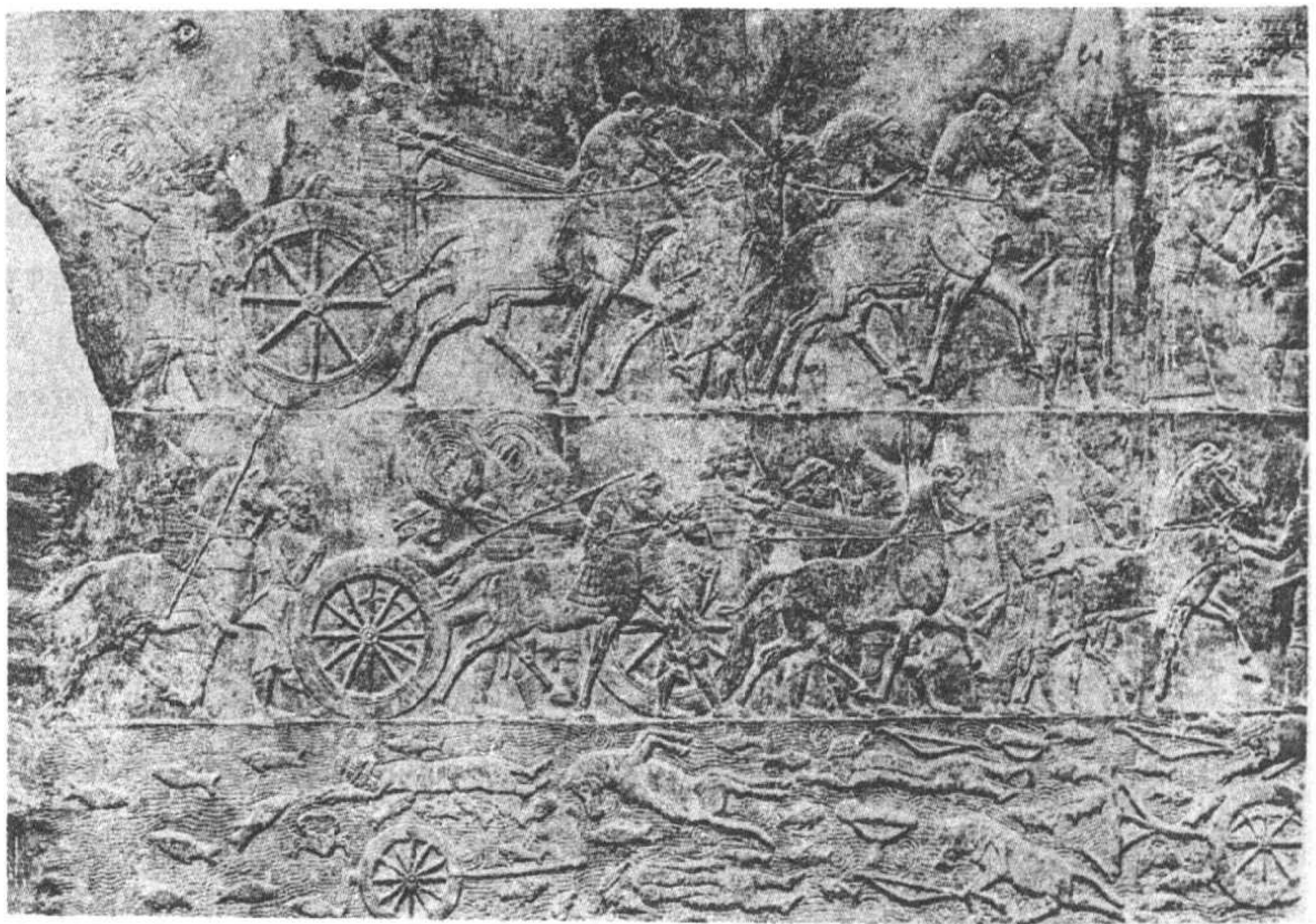
实性集中在雕像本身之中；其肌肉的活力显示出力感，埃及古王国时代的雕刻家从未做到这一点，在他们的作品中，力感被沉静性和超然性所削弱。这座苏美尔雕像保留岩石的全部天然的力量，形象几乎没有从石块中浮现；那是一块人形巨石。在著名的汉谟拉比法典石碑（*Hammurabi Code*，罗浮宫，巴比伦第一王朝）中，这种巨石性益为显著，无疑是作者有意的；在这座石碑上，就象在某些库迪像中，我们亦能看到书写和雕刻的溶合（图18、32）。

亚述艺术

赫梯浮雕（波伽兹科易 *Boghazkeui* 和卡尔赫米什 *Carchemish* 遗址）是迦勒底和亚述艺术之间的过渡。亚述王宫墙上长长的浮雕形象群，展示在墙脚，并非作为墙顶的饰带。这种安排发端于米坦尼人（*Mitannites*），他们在上美索不达米亚有着无穷无尽的岩石，在迦勒底石料则奇缺。丰富的石料（一种

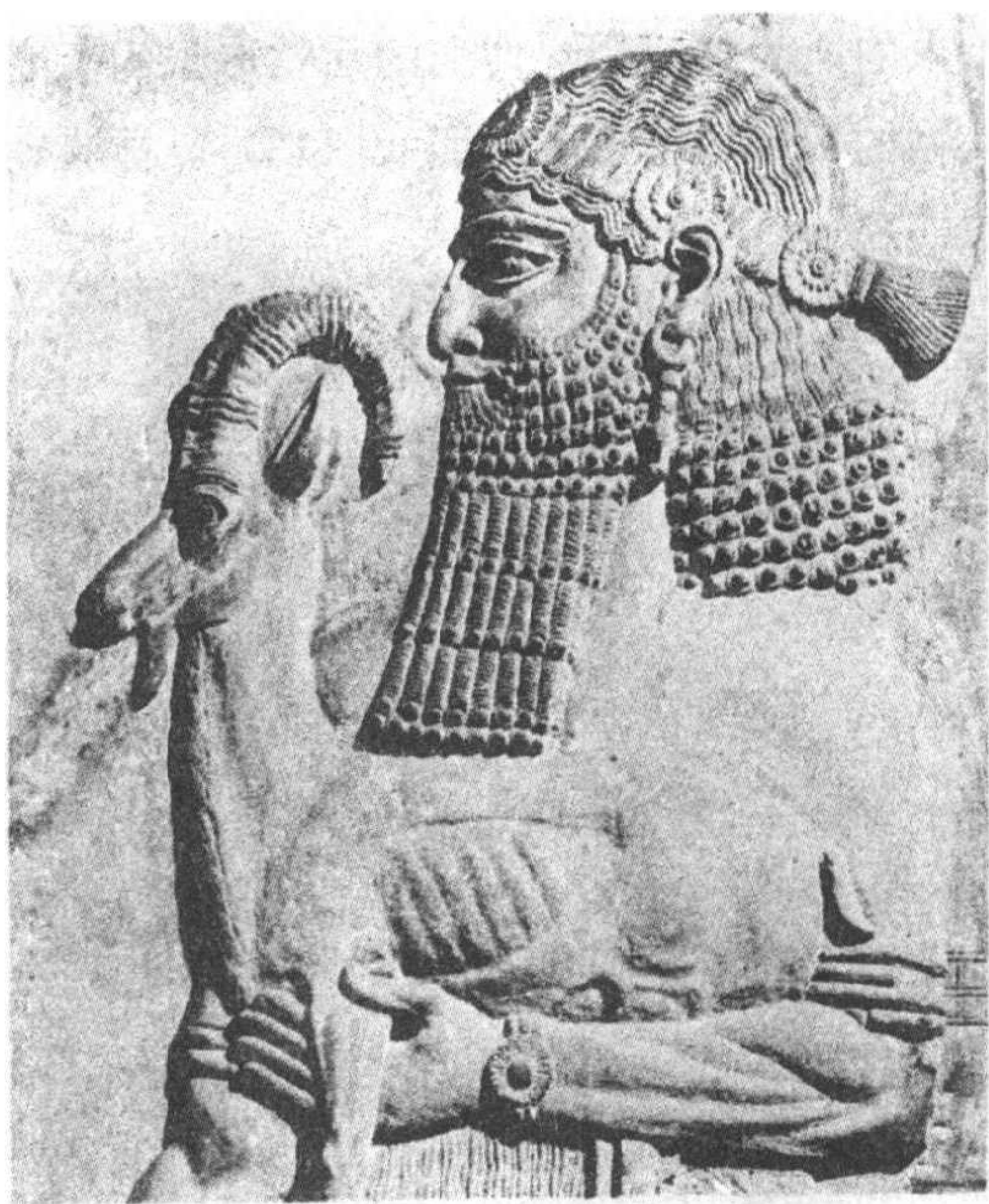
雪花石膏岩，不宜作建筑材料，松软的质地易于雕刻）任由亚述人充分地制作浮雕，尼尼微遗址的发掘可资证明。不列颠博物馆藏有亚述那西尔帕（*Assurnazirpal*，公元前 883—859）和塞那开里布（*Sennacherib*，公元前705—681）的王宫浮雕，罗浮宫和不列颠博物馆藏有科尔萨巴德亚述巴尼帕（*Assurbanipal*）王宫浮雕。亚述国王废弃前国王宫殿、兴建自己的新宫殿之习俗，促进了雕刻的发展。据估计，如果把科尔萨巴德亚述巴尼帕王宫中发现的嵌板连接起来，长度达一又四分之一英里（图41）。

亚述的伟大作品，在历史上是纯粹王权性艺术的最早实例，换言之，即完完全全对统治者的讴歌。埃及法老的艺术，即使在拉美西斯诸朝中，亦总是受到宗教观点的制约。亚述的国王



41. 亚述巴尼帕（公元前669—626）的军队在行进 伦敦不列颠博物馆

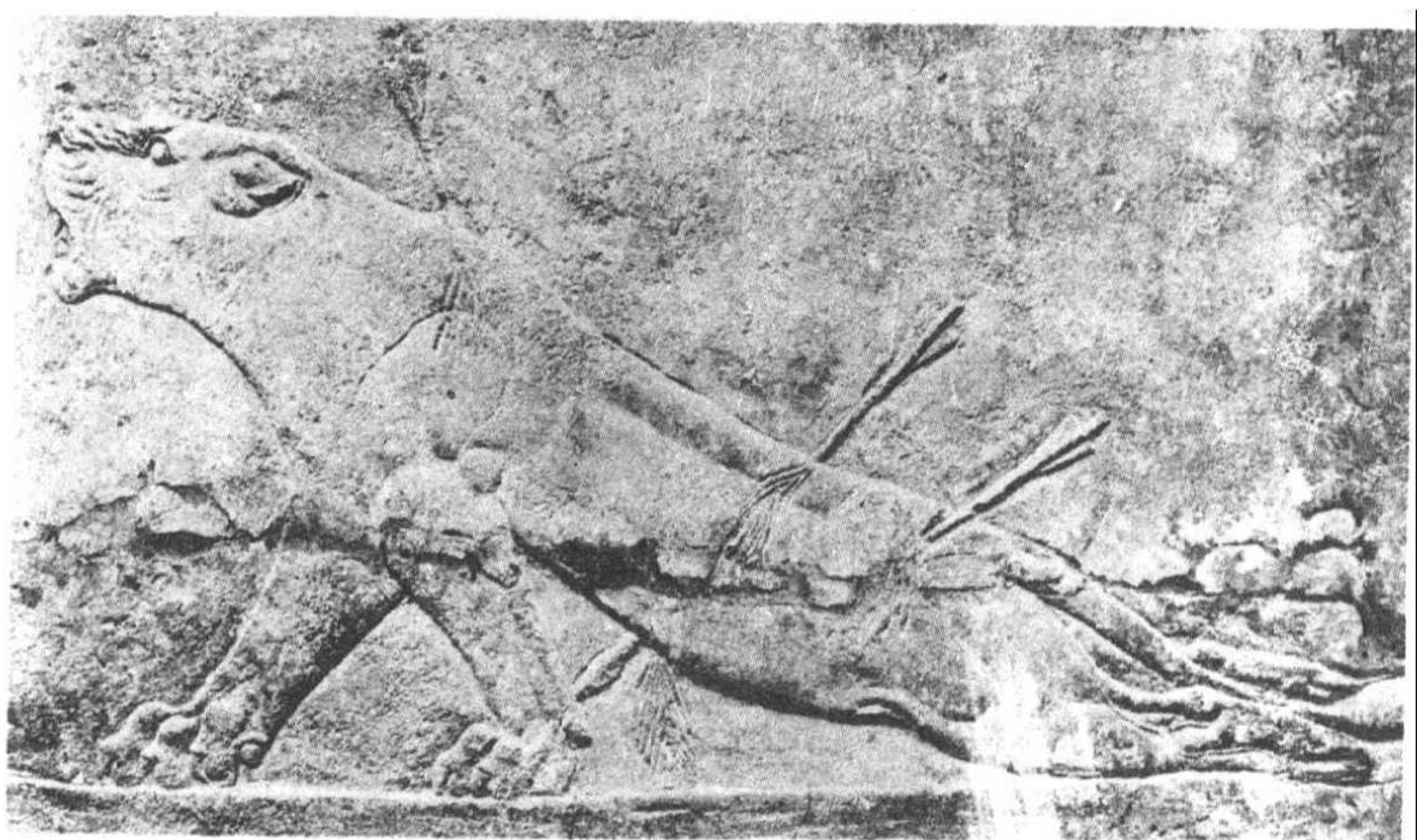
不为寺庙或寝陵造像，只为自己的王宫造像，就象近代的路易十四。那些长长的、单调的形象行列中，经常出现国王，为的是突出财富、尚武精神、狩猎本领和君王的残暴，亚述王对整个西亚的恐怖统治达数世纪之久，其酷刑之残忍无道，唯远东的文明有过之而无不及。这些浮雕——其数量表明一定是草率之作——在技术中显露出极度的衰微，尤其是人物的刻画。他们把浮雕降低为任意的形式游戏，丝毫没有埃及规范的力量和崇高意义。四肢胡乱地接合，姿态呆板，缺乏真实感，脸部犹如面具；雕刻家总是为了所心爱的超人力量观念而牺牲生命力；他们的抽象本能促使他们把细节（胡须、卷发、衣褶、宝



42. 礼拜者 浮雕 萨尔贡二世宫 科尔萨巴德 公元前八世纪 巴黎罗浮宫

石)当作装饰主题而煞费苦心(图42)。这所有的成分不是安排在整体的和谐之中,结果使整个东西变成了一个谜。在这儿我们看到处于萌芽状态中的亚洲君主的典型神圣风格之全部特性,后为拜占庭艺术所仿效。栩栩如生的场面之构思原则是遵循本章开头所描述的习俗,然而值得注意的是,在亚述巴尼帕时代,某种透视感开始显露出来。构思的不同特色有时安排在深处,互为掩藏;但是,这一朝向视觉真实的进程仍非普遍的,非一般实践中的重要部分。

亚述艺术的真正特性在于动物的表现之中。亚述人对狩猎和残酷行为(与苏美尔人相比,亚述人显露出向野蛮状态倒退)的天生喜爱,有助于他们理解动物心理的秘密活动,这与原始人的所为颇相似。他们的动物形象的高度逼真,与他们描绘人物的习俗风格形成对照(图43)。被猎动物的一切表现——



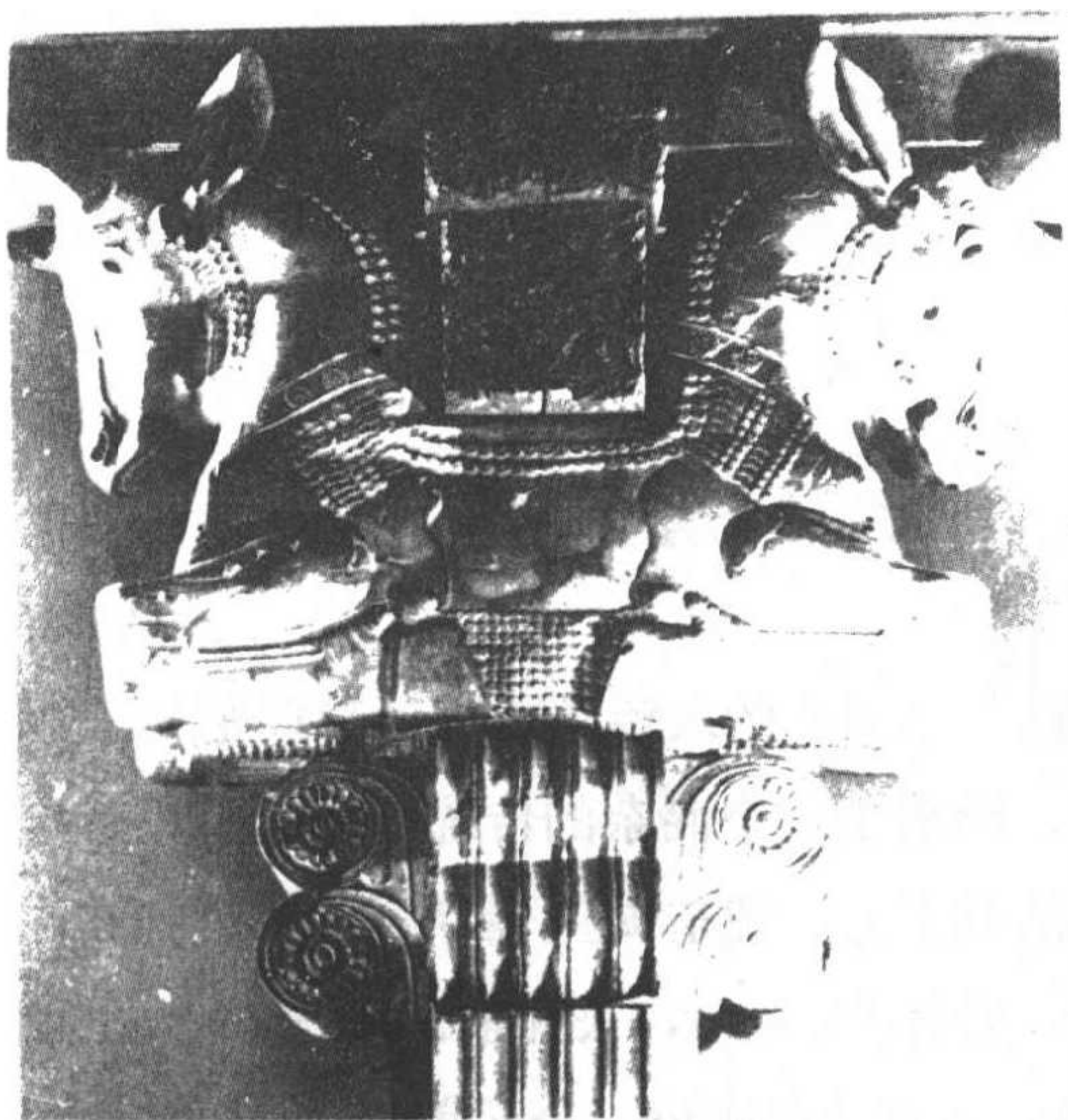
43. 受伤的牝狮 尼尼微浮雕 亚述巴尼帕时代(公元前 9—626)

伦敦不列颠博物馆

或逃窜，或陷入绝境，或被箭矛所伤而痛吼——被亚述雕刻家以一种埃及人所陌生的野蛮活力反映出来。平和的、从事畜牧的埃及人与家畜朝夕相处，美妙地描绘和雕刻之，因而对野兽的生活不甚了了。

阿黑门尼德波斯艺术

法老、尼尼微和巴比伦国王的政治继承者阿黑门尼德王朝（公元前539—331），继承了一个混杂的传统。先于罗马帝国的这一古代最大帝国的君王们，建造城堡储存财宝，诸如在帕萨加第（*Pasargadae*，居鲁士Cyrus，公元前539—529）、帕赛波里斯（*Persepolis*，大流士Darius，公元前521—486；薛西斯Xerxes，公元前486—465）和苏撒（阿塔薛西斯二世Artaxerxes II，公元前404—358）。这些王宫用石料——虽然亦混用砖——建成，这在亚洲是首开纪录。宫内的堂室不可胜数，全筑在巨大的石基上，其中最精致的房间叫做御座室（*apadanas*），仿埃及的柱厅形式。苏撒阿塔薛西斯二世御座室面积近八千三百七十五平方英尺，有三十六根高六十三英尺三英寸的柱，柱是带凹槽的箭杆式，顶部饰以双漩涡形纹样，负着两只背对背野牛的柱头，仿亚述艺术（图44）。其它形式如棕榈形上楣是仿埃及的。阿黑门尼德王朝建筑是世俗性的，马资达克宗教运动（*Mazdean or Mazdakite*）是高度精神性的信仰，禁止使用寺庙，把寺庙看作异端。火祭礼在简单的露天祭坛或火葬堆（*pyrea*）举行。“王中之王”亦有豪华的寝陵以志纪念，有的凿洞于岩壁，仿埃及的地下式（帕赛波里斯和纳克什鲁斯坦*Naqsh-i-Rustam*的陵墓）。



44. 阿塔薛西斯二世宫柱头 苏撒 阿黑门尼德王朝 公元前四世纪
巴黎罗浮宫

波斯人的造型和装饰艺术直接源出于亚述艺术，保留着亚述艺术的全部王权性，但被与波斯文化——古代最人道的文化之一——的精神相一致的温静性所大大缓和。在帕赛波里斯和苏撒，我们发现与尼尼微相同的长排士兵和臣民的造像。波斯人作石头或釉陶浮雕（苏撒王宫饰带，罗浮宫，图133），这在新巴比伦帝国（公元前625—539）已经大量使用。在这儿，动物的现实主义的描绘开始消失，翼牛和阿黑门尼德王朝的半鹭半狮兽更具有纹章性和象征性。这些雕刻的风格已经失去亚述作品的蛮力，受到希腊造型艺术的影响，倾向于装饰性的优雅。

爱琴文化

历史背景

“爱琴”文化（约公元前3000—1130左右）繁荣于爱琴海沿岸、塞浦路斯岛、基克拉季斯岛、克里特岛和伯罗奔尼撒半岛，亚该亚人（*Achaean*s）征服克里特后，一度继续其传统。这一文化本质上是植基于冶金的工商业，来自小亚细亚的爱琴入侵者，约于公元前三千年带来铜，公元前二三〇〇年左右，他们在铜中混以锡，改善其用途，从而生产出青铜。基克拉季斯人开始用大理石试作雕像时，早已开始统治海洋的克里特人，创造了具有高度技艺的文化，堪与同时代的埃及和美索不达米亚文化媲美，但它具有非常的时新情趣，因为这一航海者、商人和工业家的民族，似乎已经单独地摆脱了神的羁束，神主宰着埃及人和美索不达米亚人的全部思想和行为。



45. 瓦斐奥金饮水杯、克里特艺术 后期米诺斯文化 I 公元前1580—1450

雅典国家博物馆

米诺斯文化

米诺斯 (*Minoan*) 文化——阿瑟·伊文思爵士 [*Sir Arthur Evans, 1851-1941*, 英国考古学家] 发现于克里特, 并命名之——大约从公元前第四千年期末至一四〇〇年兴旺于该岛。米诺斯文化被来自阿戈利斯湾 (伯罗奔尼撒) 的亚该亚人所灭, 亚该亚人是印欧人的一支, 他们继承爱琴海区域民族对海洋的热爱精神, 在一个短时期 (公元前1400—1200) 中只接受半野蛮的“迈锡尼” (*"Mycenaean"*) 文化, 这一文化系德国人施利曼发现于伯罗奔尼撒。

象青铜时代的大多数民族一样, 他们很少制作神像——雕刻的主要灵感——而是主要忙于工业产品。

制陶和金属制造是克里特的主要职业。他们精于冶炼贵金属及青铜, 向小亚细亚、埃及、伯罗奔尼撒 (见发现于斯巴达南部瓦斐奥 *Vaphio, south of Sparta*, 的金瓶, 图45), 亦向西方, 出口银制品、宝石、金、武器、青铜铸块。克里特人的陶器, 没有其它青铜时代民族所有的那种粗糙的工业性 (希萨尔利克陶器); 金属是如此地显赫, 致使制陶者模仿青铜器, 在陶器上描画纤细的或优美的曲线形状, 涂以黑釉。艺术家珍视外形的雅致, 靠绘画达到装饰目的 (公元前2400—2200)。卡马瑞斯 (*Kamares*) 式饰瓶 (约公元前1800—1700) 有几何形纹样, 其中最精美的是中期米诺斯文化Ⅱ (公元前1700—1580) 和后期米诺斯文化Ⅰ (公元前1580—1450) 的饰瓶, 使用现实主义的主题, 取材于花卉和海洋动物的形式 (乌贼鱼、章鱼、珊瑚、鹦鹉螺、海胆、海葵); 但是几何形的刺激又一次出现

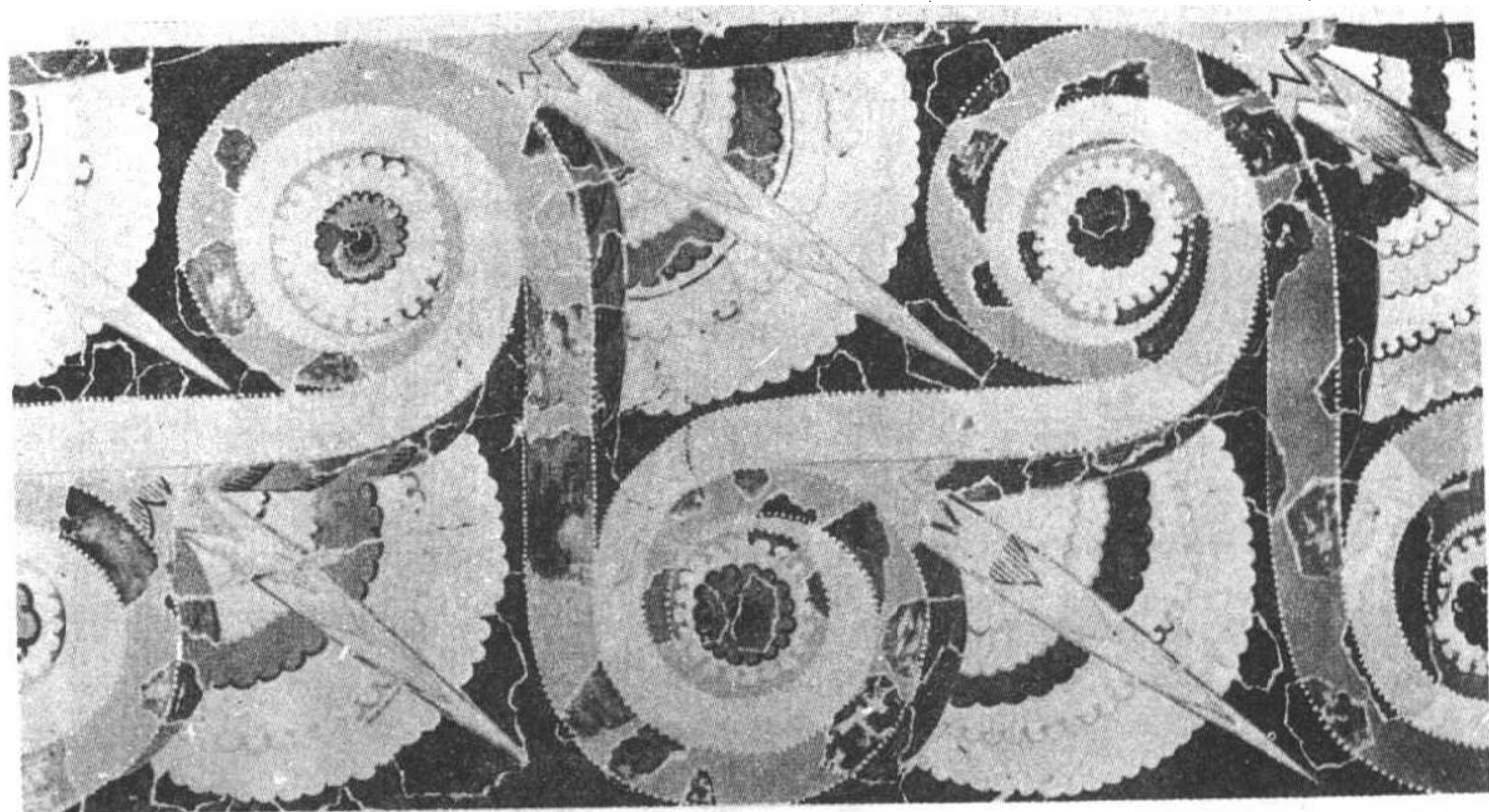


46. 角形鸚鵡螺饰饮水杯 克里特艺术 后期米诺斯文化 I

公元前1580—1450 伊腊克林博物馆

于宫殿式（后期米诺斯文化 I，公元前1450—1400）。

绘画艺术，大概始于赤陶上的描绘，在装饰克里特王宫的壁画中找到自由的表现形式。形象来自日常生活（舞蹈、斗牛），来自大自然（海豚、飞鱼、花卉），来自更习俗的纹样（双漩涡形，图47）。公牛，其重要性在希腊半人半牛兽的传说中得到证明，经常受到描绘。风格轻快，洋溢着强烈的现实主义精神。尽管受到埃及和苏美尔艺术的启示，它仍然显得更为精妙



47. 梯林斯宫壁画 后期米诺斯文化 ■ 公元前1400—1200 雅典国家博物馆

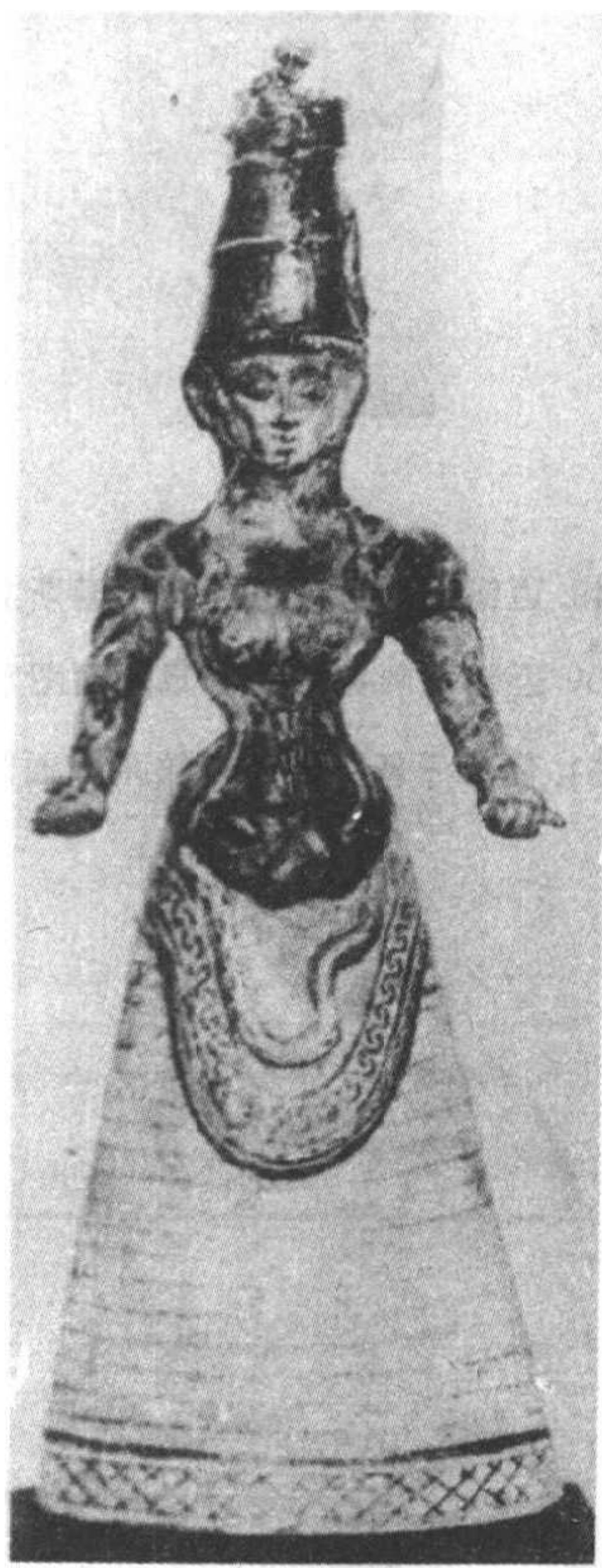
和世俗的；其轻快的表现主义、幽默和世俗的现实主义，预示希腊人的享乐主义，希腊人使人类摆脱了对超自然力量的恐惧。

克里特艺术没有留下大型的雕刻。唯一精采的圆雕作品是陶像（蛇神，图48）、青铜像或坚石像。这些像均用作住房装饰。

公元前二千年后，克里特人建设大城镇和王宫（克诺萨斯 *Cnossus*、法埃斯特 *Phaestus*、哈吉亚特里亚达 *Hagia Triada*、马利亚 *Mallia*），规划周详的下水道和沟渠网、贮藏室和地窖的规模，显示出对城市设计问题的认识。米诺斯王宫，由一组组环绕内庭院的堂室构成，无疑受到美索不达米亚王宫的影响。堂室安排之错综复杂，也许是希腊神话中的迷宫之反映。这些建筑物用石料和木材造成，运用大量分列的支柱。圆柱出现于公元前二千年左右。柱身的底部比顶部细。带枕柱头被视为多里克（*Doric*）式的先声。

迈锡尼艺术

毁灭克里特文化的亚该亚人继承克里特文化的力量，与克里特人迥然不同，这些易斗好战的鲁莽海盗使我们想起了荷马在《伊利亚特》中的描述。他们的好战本能促使他们在迈锡尼



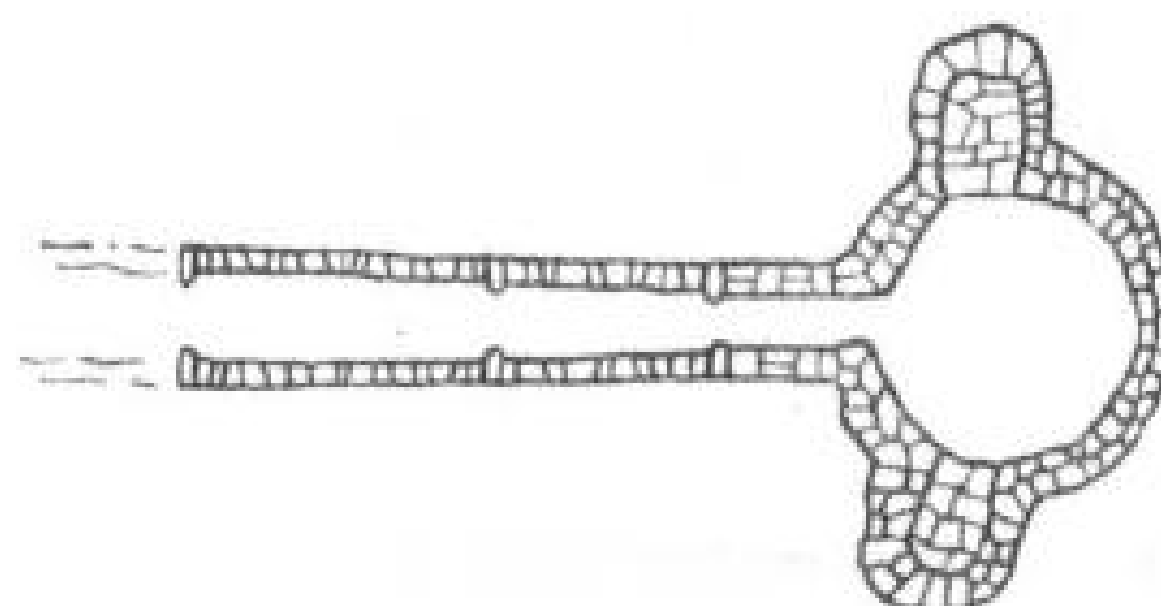
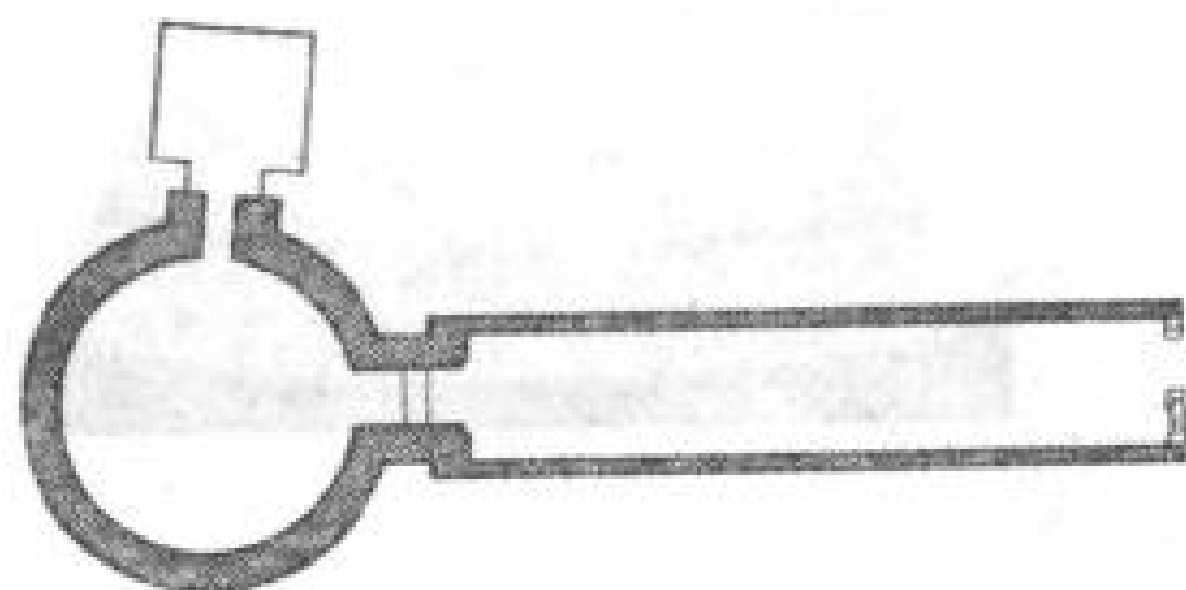
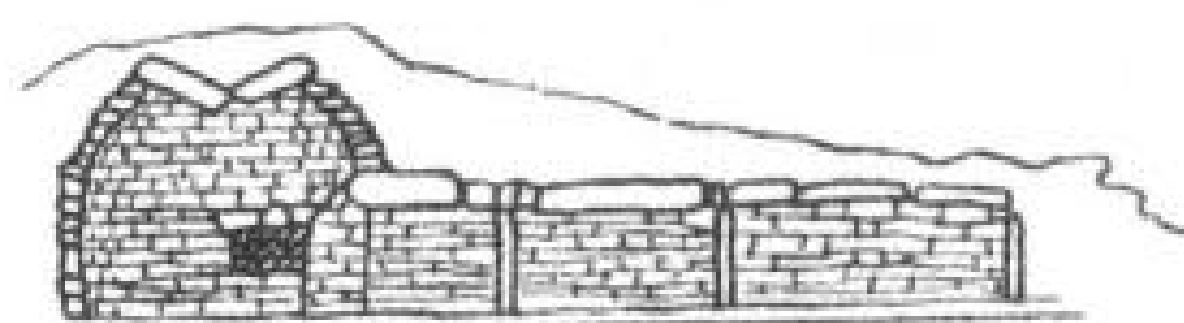
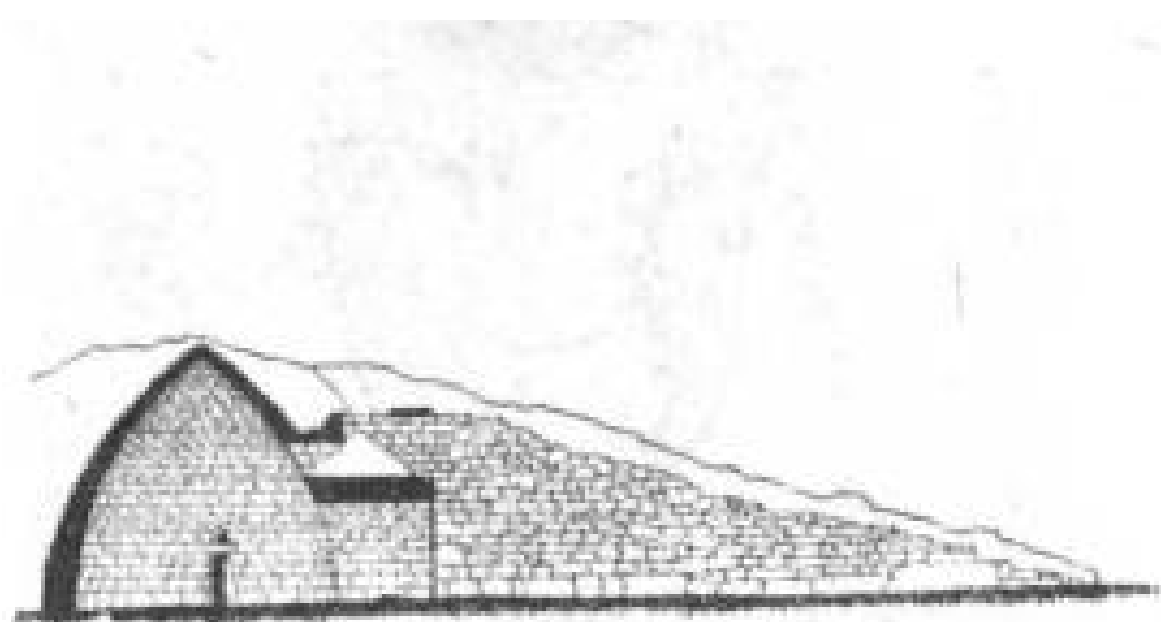
48. 克诺萨斯彩陶蛇神像 中期米诺斯文化■ 公元前1700—1580
伊腊克林博物馆



49. 迈锡尼城狮门 后期米诺斯文化Ⅱ（？） 公元前1400—1200

50. 迈锡尼阿特鲁斯宝藏截面图和平面图

51. 葡萄牙新石器时代坟墓截面图和平面图



(*Mycenae*) 和梯林斯 (*Tiryns*) 构筑要塞 (图49)。由于其高大的石墙是用不规则的石块 (希腊人称之为巨石堆积式), 这些建筑物与其说属于克里特王宫式, 不如说属于巨石建筑, 尽管其石工是较有规则的。他们的陵墓——迈锡尼阿特鲁斯宝藏 (*Treasury of Atreus*, 图50) 和在奥尔霍梅努斯 (*Orcho-menos*) 的坟墓——象某些克尔特坟墓 (图51) 一样, 有一条盖顶的通道通向墓室, 墓室形似茅舍, 有一个石板的翘托式小圆顶。

亚该亚人的装饰艺术, 就所见的遗物看来, 似乎受到克里特艺术的启示, 后者是一种衰微的形式。象克里特人一样, 他们通晓金属制造术, 对金银小饰物有高度的鉴赏力。

游牧民族艺术

中亚细亚——人类活力的大贮藏库——的游牧部落从未停止对欧亚大陆的渗入。他们总是猛禽般地扑向务农的定居者, 后者创造了中国和西南亚的伟大历史文化。这些骑马的蛮族在一大片地区内四面八方地横冲直撞。从布达佩斯到蒙古的广大草原中, 各种族以其所有的部落体现出来: 在东部草原, 有土耳其—蒙古人 (鄂尔多斯人 *Ordos*、阿瓦尔人 *Avars*、匈奴、土耳其人); 西部草原居住印欧人、西徐亚人、南俄的萨尔马特人、来自土耳其斯坦 (*Turkestan*) 的塞人 (*Satians or Saces*) 和粟特人 (*Sogdians*)。不论他们的血统如何, 同样的生活方式给予他们所选择的艺术表现形式以空间和时间的同样特性。游牧习惯使他们囿于制造小物件, 诸如毛毯 (几乎无实物遗



52. 卢里斯坦墓葬青铜小像 巴黎罗浮宫

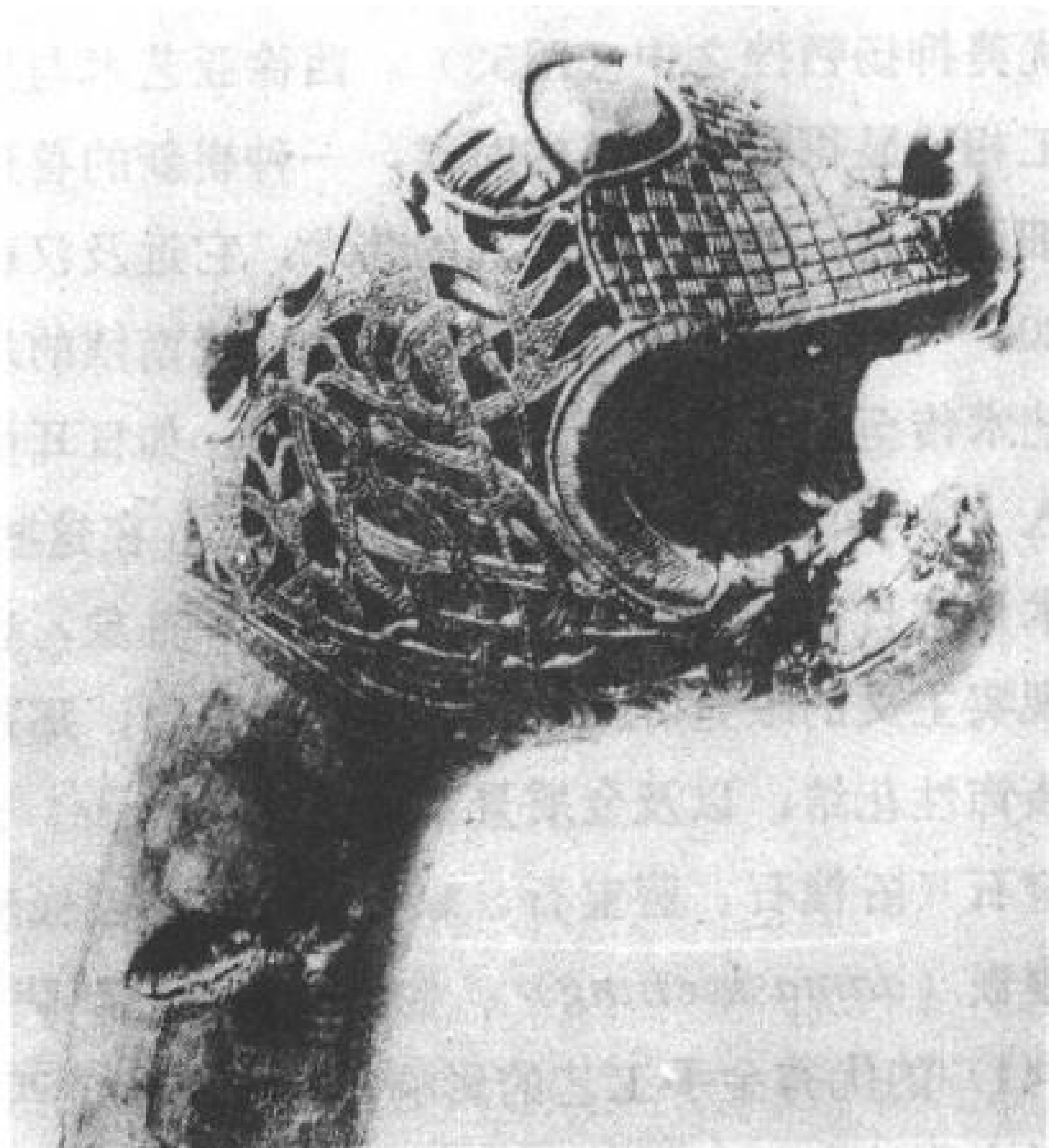
53. 镀金青铜匾 西徐亚艺术 列宁格勒艾尔米塔什博物馆

世）、金饰物和小饰物（带扣、剑柄、饰针、圆盘和剑带徽章）、战车和马的马具，他们使青铜时代的风俗得以不朽。象马格德林文化时期的狩猎者一样，动物在这些狩猎者和牧人的部落看来，代表着大自然的原始力量；他们把动物的生动的柔顺性应用在装饰中，那全是曲线和逆曲线，金属，不论金、银或青铜，均具有易于弯曲的可锻性。可是，纵然他们的想象力能够创造一种独特的风格，他们的装饰艺术和兽形艺术还是源出于更为文明的美索不达米亚艺术。那是通过伊朗——伟大的历史的中心、西南亚和草原间的交通枢纽、诸民族的大熔炉——草原的游牧民族始知苏美尔人和埃拉米特人的装饰风格。

卢里斯坦山脉——形成美索不达米亚和波斯的边界——的发掘物，显示了公元前十一世纪形成村落的伊朗定居者的艺术，从而使我们能够了解诸形式错综复杂融合的来龙去脉。游牧状态结束后，他们依然保持金属品艺术的制作技术；在马具

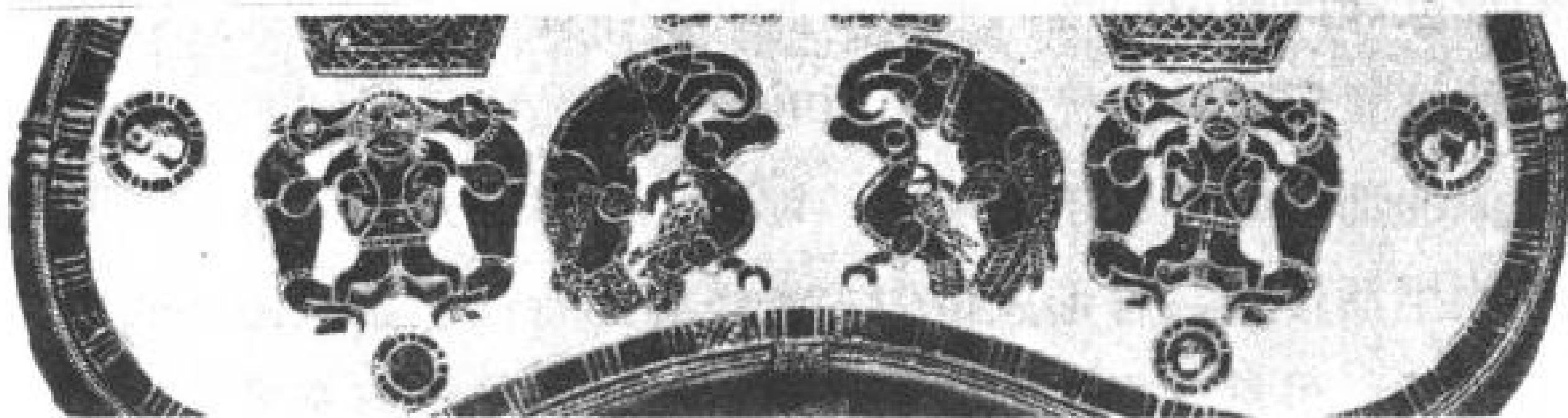
的规范和饰物中，他们把迦勒底圆形印柱的奇形怪状、纷绕缠结的纹章形式异常优美地运用在青铜制品中（图52）。在这些草原的部落中（鄂尔多斯人、匈奴、西徐亚人），由于天天与动物生活接触，兽形风格失去了怪异的特性，显示出现实主义的复活，虽然这很快地被装饰热情——这使蛮族充满了对幻想的渴求——所影响，他们的游牧生活方式诱发他们的想象力千变万化，永不枯竭。

他们的坟墓展现出草原艺术的特色。坟墓覆以克尔冈（*kurgan*，土墩），其中埋葬着部落的首长及其妻子、仆从、马、战车和宝石，犹如最古老的乌尔王朝一样，显然是在模仿



54. 维金死舟的木标竿或船首（？）局部 发现于奥塞伯格 约820—850

比丢格（奥斯陆附近）维金船舶馆



55. 嵌宝景泰蓝金饰匾 小荷包上的装饰局部 发现于萨顿霍撒克逊族长墓
约650 伦敦不列颠博物馆

后者。这尤其在西伯利亚和南俄草原中得到考查，公元前数世纪西徐亚人在那儿定居。西徐亚人创造了一种戏剧性的艺术：动物在激烈的格斗中纠缠一起，这种狂暴的主题表现在款式的优美抑扬顿挫之中（图53）。西徐亚艺术与黑海地区的希腊金工相比显得黯然失色的时候，一种崭新的兽形艺术开始在中亚细亚出现，即萨尔马特人的艺术，它远及汉朝中国（公元前206—公元220），在公元时代出现于南俄的坟墓中。萨尔马特艺术传至后来入侵西方的游牧部落，如日耳曼人、匈奴、哥特人（*Goths*）和法兰克人（*Franks*）。在这些民族中，这一艺术形式日益趋向非具象（无形的）和抽象，丧失了原有的动物现实主义的眼光。他们喜好交错的图形，那是一种难以辨认的装饰性花结，以及金质景泰蓝（*cloisonné*）制品、玻璃珠或宝石（石榴石、蓝宝石、绿宝石）的金镶嵌和其它金属的金丝镶嵌（*damaskeening*）。他们也许深受萨萨尼亚人（227—641）的优秀金手工艺的影响，后者在塞琉西王国（*Seleucids*）后来到波斯。可是鄂尔多斯人和西徐亚人的珠宝饰物似乎显示出这些草原部落早已知晓此种技术。这些北欧蛮族大量使用源出于苏美尔人创造的圆形主题（轮、蜗牛、螺旋形、玫瑰花、六

瓣雏菊、卍字)的装饰体系。这种抽象艺术——把一切有生命的形式当作纯装饰主题处理——又一次在斯堪的纳维亚维金人中盛行,直至一一〇〇年(见奥塞伯格死船*Death Ship of Oseberg*,图54)。它亦给予基督教西方最初的艺术产品以活力,如法兰克人、梅罗文吉亚人(*Merovingians*)和撒克逊人的艺术产品(图55),七和八世纪爱尔兰僧侣的艺术产品尤甚(图650)。它是罗马式艺术的源泉之一,因而在西方世界的艺术发展中具有根本性的重要意义。

哥伦布前美洲文化

哥伦布前美洲的精神

在哥伦布航行前,繁荣于太平洋美洲沿岸的“文化”,在历史上与我们公元时代的文化是同时代的,不过比之更为古老的埃及和美索不达米亚文化,更深深地囿于原始的精神之中。在世界的其它地区,没有一个文明民族如此长时期地被可怕的超自然力量所主宰,没有一个地方的人类比他们更可悲地意识到处于一个敌对世界中的软弱无能。他们认为人活在世上,就是为酷嗜死亡和杀戮的神祇奉献血的供物,太阳必须日日喂给人血以继续它的进程。“至福一千年”(*Millennium*)的恐怖给我们自己的文化留下了难以忘怀的伤痕,因此我们完全能够想象阿兹特克人(*Aztecs*)这样一个民族会有什么样的心理状态,他们每隔五十二年因害怕世界毁灭而陷入绝望一次。年轻

妇女、儿童或俘虏的献祭仪式——因为战争的目的无非是为了再一次填满祭坛——使阿兹特克文化留下了令人作呕的名声。

虽然秘鲁和玻利维亚的文化较为人道，但亦有同样的献祭，不过稍有节制而已。别的进化的文明均不把死亡作为一种宇宙论、巫术或宗教体系的首要原则。仿佛人类在可怖的天地中得以生存，全赖以其成员的大量牺牲作为保证，而那些被特许生存的人则必须付出可怕的代价，例如从耳朵上放血，或用一根带刺的线穿过舌头。

秘鲁人的作品固然浸染着某些人性，但中美洲的决非如此。马雅人 (*Mayans*)、托尔特克人 (*Toltecs*) 和阿兹特克人所表现的神，全是妖魔鬼怪，而人酷似他们的神。没有一种艺术曾把一个敌对世界中的野蛮残酷如此有力地象征化，没有一个民族曾创造这样具有凶暴力的形象，原始人以为这是统治世界



56. 羽饰蛇饰带局部 墨西哥霍奇卡尔科神庙（特特卡拉） 阿兹特克艺术

的力量。

这些哥伦布前(*Pre-Columbian*)作品的奇特形式结构——唯在古代中国青铜器中才能找到其相似物——是由一大堆混乱的形象迭盖而成，没有丝毫的连贯性（图56）。在外形的浑沌中引入某种统一的原则和连贯的秩序，是推理思想的标志，这种思想能够将理智的准则投入世界的五花八门的杂乱之中。埃及人和苏美尔人有此天赋，这种天赋在他们的艺术中，通过统一原则的、仍然是直觉的概念——希腊人充分认识这一点——表现出来，这些原则支配着构成一件作品的各种成分，使作品服从节奏、韵律和比例的法则。在埃及的作品中，所有的姿态以奇异的连续性相互联系（图28）。急剧的中断常常破坏了阿兹特克浮雕的统一性，其中来自大自然王国的形象混乱不堪，把它们互相联结起来的唯一节奏，是类似在野蛮舞蹈中所见的一连串狂乱的扭动。那是一种地震似的节奏，动作充满蛮力，决非任何理智的力量所能控制。

唯这些民族有意识地给予艺术表现形式以原始人的精神，通过作品——其壮丽堪与苏美尔和埃及的媲美——进入宇宙，而无驾驭自然力的意图。他们显示了人类不借助理性，不借助思维这一了不起的工具所能获得的最高水平的文化，理性和思维以不同的方式使印度、中国和地中海区域诸民族在科学和哲学方面的觉醒成为可能。他们的发展迟缓，也许是由于他们所处的大陆与世界文化诸伟大中心相隔绝的缘故。然而，哥伦布前美洲人使用最初级的工具，力图单独地凭借自己的力量战胜一个比之地球的其它部分对人类显得更为敌对的宇宙。

阿兹特克人帝国和印卡人(*Incas*)帝国——在西班牙人到达美洲之时，统治着文明美洲的大部地区——长时期成功地隐匿了他们所征服的文化之丰富的复杂性。事实上，两个帝国都是政治统一的作用力（如罗马帝国），这种统一是富有创造性的，主要表现在植基于被征服民族的物质水平和思想意识上。

哥伦布前美洲大概可分为两大势力范围：中美地区和南美太平洋沿岸。所谓中美，包括现今的墨西哥、洪都拉斯共和国和危地马拉共和国。这一地区的诸繁荣的文化具有若干共同的成分，如以阶梯金字塔作为圣殿的基址；回力球（*pelota*）庆典竞赛；好用生人献祭；使用象形文字；一年分十八个月、每月二十八日、五十二年一循环的历法。这一地区中最富有创造性的两个民族是托尔特克人和马雅人。马雅人——似乎达到较高的文明程度——的诞生地是洪都拉斯和危地马拉，早在公元初，马雅人在那儿建立了许多城镇，考古学家们正在丛林中发掘这些城镇（瓦萨克通 *Uaxactún*、帕冷克 *Palenque*、基里瓜 *Quiriguá*、科班 *Copán*）。经过一段时间的衰微后，马雅帝国于六或七世纪在墨西哥尤卡坦半岛（*Yucatán*）再度振兴，其最伟大的时期持续了二百年（987—1191，乌斯马尔 *Uxmal*、玛扎帕 *Mazapa*、契琴伊扎 *Chichén Itzá*、卡巴 *Kabah* 等城）。帝国亡于内战。十一和十二世纪中，邻近的托尔特克人侵占契琴伊扎，创造了一种混杂的马雅—托尔特克艺术，这一艺术显示各种形式的大杂烩。

墨西哥高原自古就是非常活跃的文化中心。好几种民族聚居在特斯科科湖（*Lake Texcoco*）湖畔，此湖已干枯，现为墨西哥城城址。公元前数世纪，一个部落建立提奥地华甘（*Teotihuacán*），此城于十世纪衰败，约在入侵的托尔特克

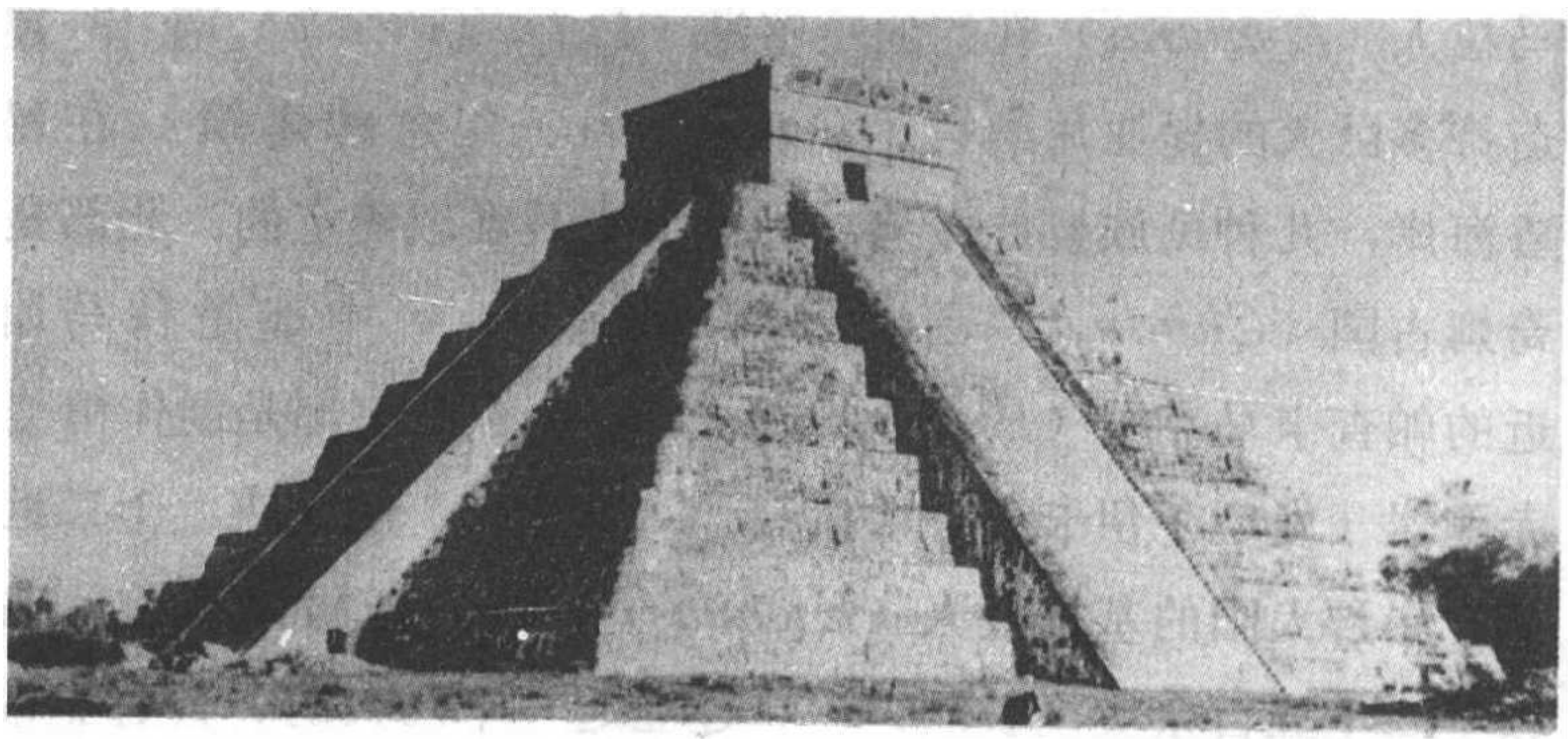
人营建土拉（*Tula*）城之时。托尔特克人特别崇奉魁扎尔科亚特尔神（*Quetzalcoatl*）——绿羽蛇，它是风神，后来是艺术和文化之神（图56）。阿兹特克人从北部迁居中部高原的年代不详（或许是十三世纪？），墨西哥城（特诺奇蒂特兰 *Tenochtitlán*）建立的年代是一三二五年或一三七〇年。他们的主神是残忍的战神维齐洛波奇特利（*Huitzilopochtli*），它比其他的神更嗜饮人血。

中美两边海岸居住着托尔特克人、马雅人和阿兹特克人的卫星民族：大西洋海岸是萨波特克人（*Zapotecs*，蒙塔尔班城 *Monte Albán*）、米斯特克人（*Mixtecs*，米特拉城 *Mitla*，建于十五世纪）；墨西哥湾是托托纳克人（*Totonacs*，塔金 *Tajin* 和塞波亚拉 *Cempoala* 遗址，建于六至十二世纪）。

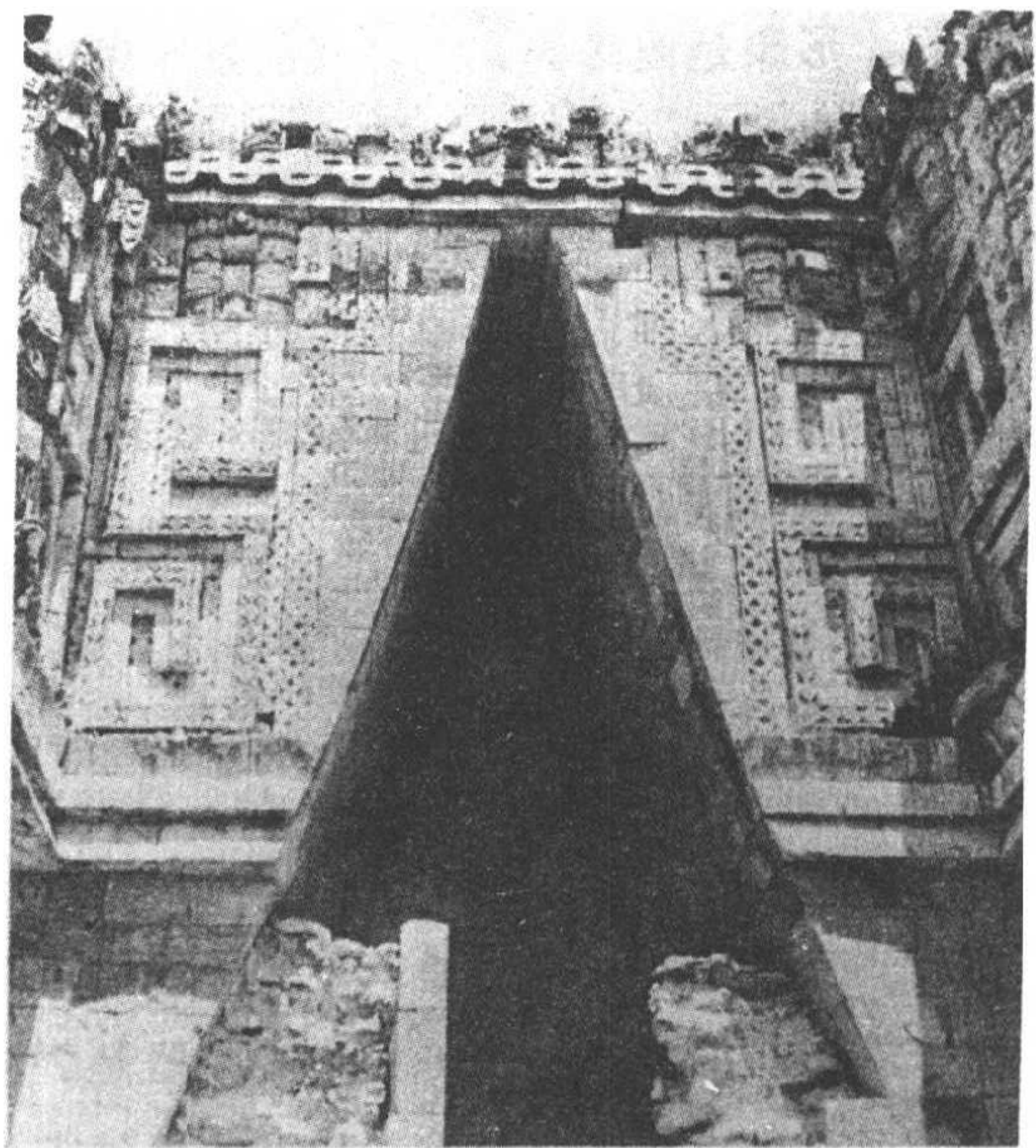
南美文化由于书面记载证据的缺乏而鲜为人知，因为当地的民族没有书写法。南美文化的主要表现是有精美陶器和各种用具的墓葬。南美文化的编年史至今不明。通常分为印卡前（*pre-Inca*）文化和印卡文化。安第斯高原（秘鲁和玻利维亚）是美洲冶金术——金、银、铜，然后是青铜——的发源地。艾马拉人（*Aymaras*）在的的喀喀湖（*Lake Titicaca*）南岸建造许多巨大的提亚瓦纳科（*Tiahuanaco*）纪念碑建筑。在秘鲁海岸，几种民族彼此接续，其编年史是难以确定的。北部是奇姆古国（*Chimu*，昌昌 *Chan Chan* 遗址）；中部是利马附近的帕查卡马克城（*Pachacamac*）的建设者；南部是制作精美赤陶器（发现于伊卡 *Ica* 和纳斯卡 *Nazca* 遗址）的民族。十二世纪，崇拜太阳的基丘亚人（*Kichuas*）出现，征服诸民族，占领了二千五百余英里长的地区，建立起一个巨大的、具有非常先进物质文明的帝国，即印卡帝国，后为西班牙人所灭。

建筑和雕刻

哥伦布前美洲民族的建筑规模巨大，追求宏伟的、纪念碑的效果，但是由于不用拱顶和少用列柱，其表现形式的范围受到了限制。中美部落阿兹特克人、托尔特克人、马雅人和萨波特克人，将纪念碑建筑竖立在人工的梯形土墩上，宗教建筑是台阶式的、花砖面饰的高大金字塔（图57）。四条陡峭的石梯通到顶部，进入有神像和祭坛的圣殿。这些纪念碑建筑往往是规模宏大：提奥地华甘太阳金字塔（*Pyramid of the Sun*）至今高二百十二英尺，占地五万三千八百二十平方码，正面宽七百英尺。被发现的遗世最大一座是乔卢拉魁扎尔科亚特尔金字塔（*Pyramid of Quetzalcoatl at Cholula*），宽一千四百六十三英尺，比埃及齐阿普斯金字塔大得多。建造这些巍峨建筑物的建筑师们，显露出对长厅的偏好，那是为了少用架屋顶的梁和石板搁栅撑。最高度发展和最华丽的建筑是马雅人的建筑。



57. 克尔克尔坎神庙 通称“城堡” 墨西哥契琴伊扎 马雅艺术



58. 乌斯马尔“总督宫” 墨西哥 假拱 马雅艺术

唯他们敢于营造翹托式假拱（图58）和经常使用分列的支撑物。

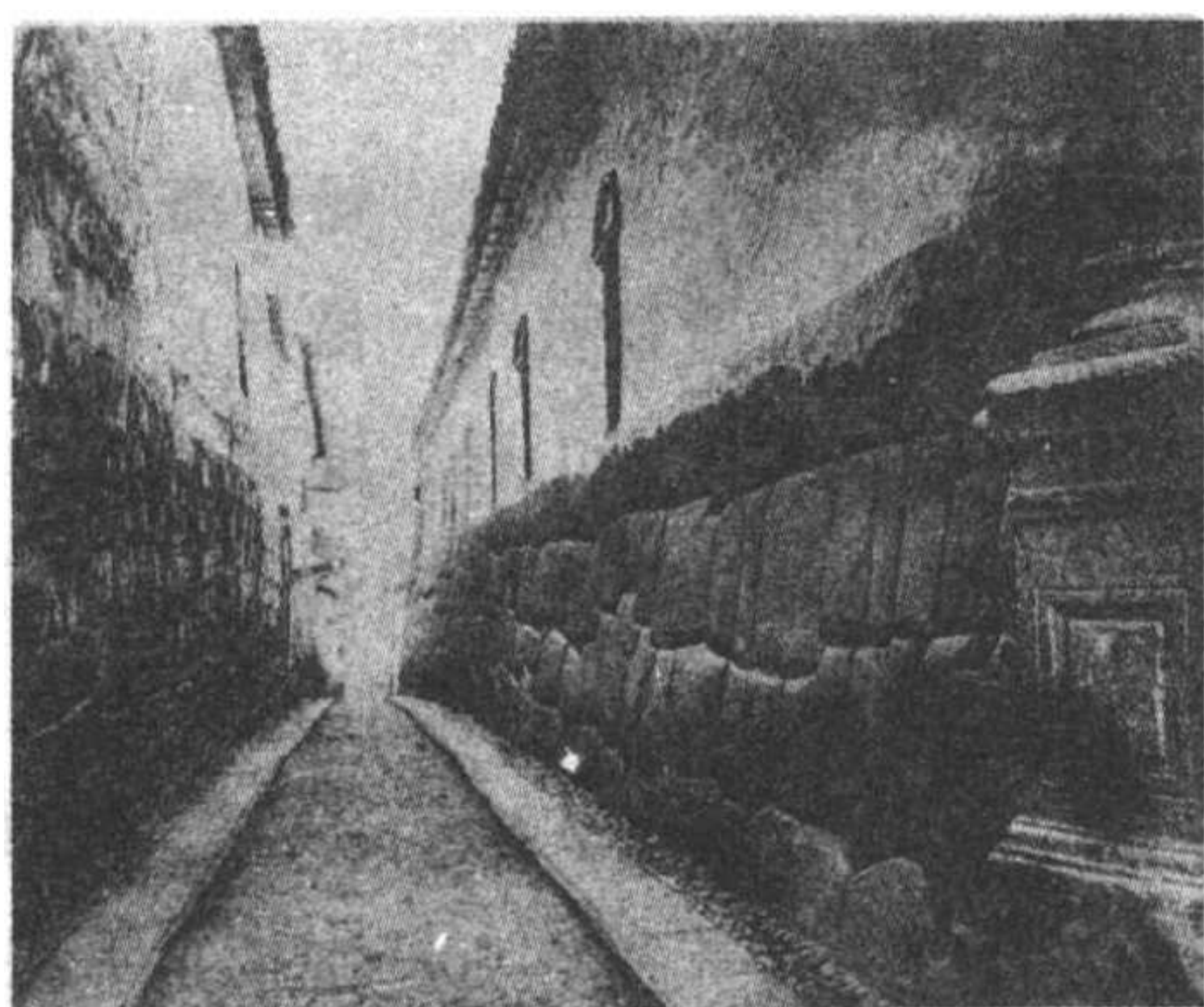
安第斯山区留存更多完整的民用和军事建筑。秘鲁海岸的纪念碑建筑，用砖坯（干粘土）筑成，遗世极少（昌昌）。在高原上，却可找到印卡前和印卡时期的庞大工程：铺道、越山的巨墙、要塞、宫殿和寺庙。建于印卡城遗址上的库斯科城（Cuzco，秘鲁境内）尚存于世（图59）。印卡前时期自由运用巨大的独石（提亚瓦纳科、太阳门*Gate of the Sun*）。多面的和规则的石建筑是精心砌成的，至今无法在石缝中插进一根大头针。石块常以铜夹加固。

秘鲁人的雕刻极少，但中美人常作独立的雕刻和墙壁饰面

雕刻。形象是凶暴的、混合式的妖魔鬼怪，其中最著名的是魁扎尔科亚特尔——羽蛇（图56）。在凹浮雕中，背衬几何形纹样。最优秀的纪念碑雕刻流派是马雅人（图60）。托尔特克人和阿兹特克人则追随诸原始民族所共有的表意习俗，唯马雅人在人物构造中接近视觉真实，他们作品中的节奏美有时使我们联想起希腊艺术。

工艺美术

哥伦布前美洲人精于工艺美术，诸如纺织、坚石和贵金属制作——滥用于纪念碑建筑上（库斯科太阳神庙），特别是陶器（图61、62）。最精美的中美陶器是萨波特克人的饰有优美线条和火焰纹样的骨灰瓮，以及托托纳克人的微笑的头像。这些作品证明雕刻对其它艺术的优势，这在一个被追求不朽感情所主宰的艺术社会中是正常的。秘鲁陶工则探索更适宜于饰瓶



59. 秘鲁库斯科城印卡时代石墙

60. 危地马拉皮德拉斯内格拉斯石碑 马雅艺术



61. 秘鲁原始奇姆饰瓶 巴黎人类博物馆



62. 秘鲁纳斯卡饰瓶 巴黎人类博物馆

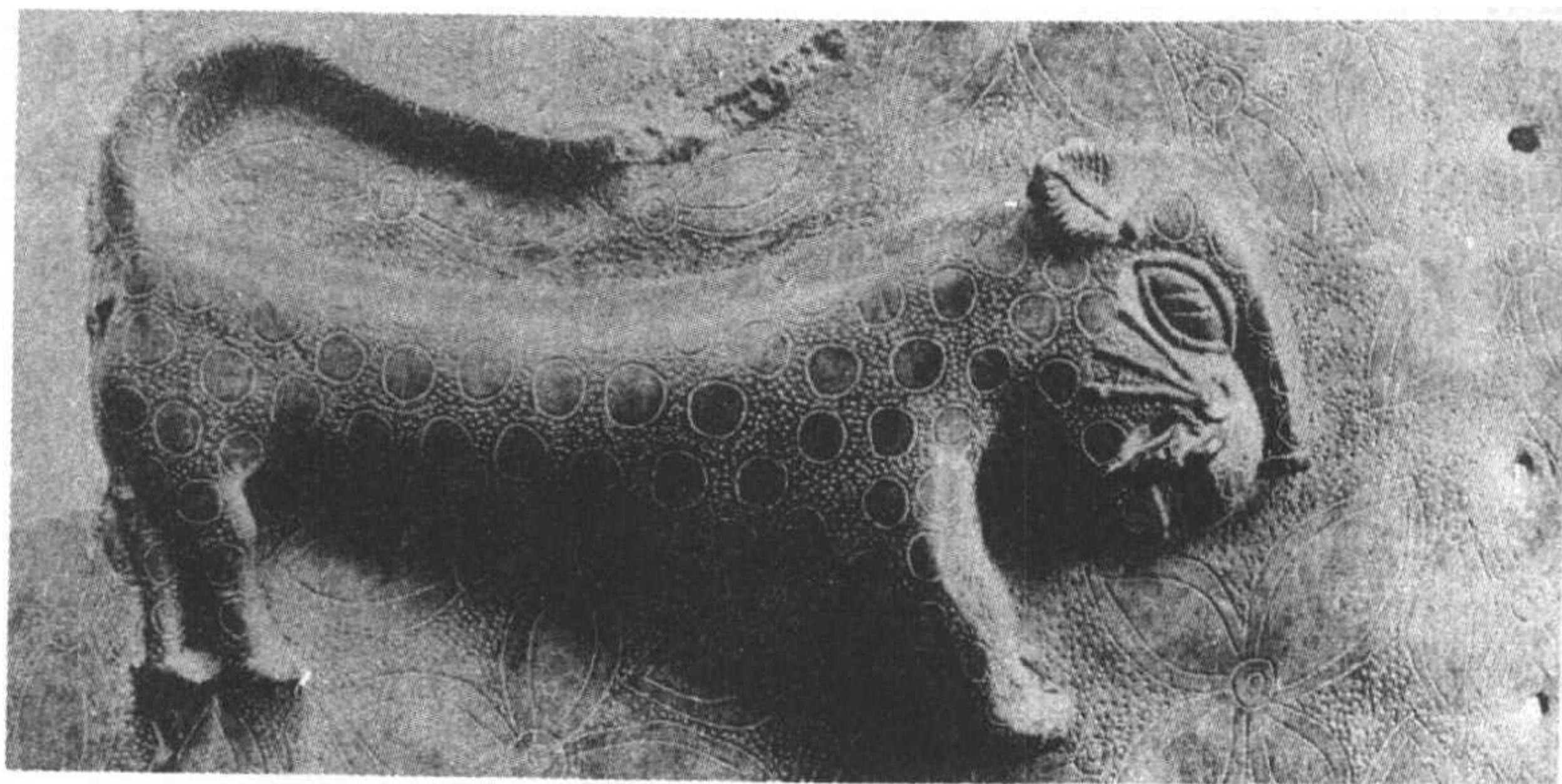
之需的曲线，这种饰瓶在墓穴中有大量完整的实物遗世。伊卡陶罐在红或黑泥釉土饰以多彩的几何形纹样，纳斯卡陶罐则有恶魔般的象征手法，与中美的象征手法不无相似。神人同形同性的奇姆陶器，完美地将现实主义观察运用于饰瓶的曲线，在美洲人中，唯这些作品才有人物的描绘。奇姆陶工，尤其是更早的原始奇姆（*Proto-Chimú*）或莫奇卡（*Mochica*）陶器的制作者，在红底上留下了一些令人赞叹的肖像。后来的黑底奇姆陶罐显露出现实主义灵感的枯竭。

未开化民族艺术

在远离诸伟大文化中心的热带，赤身露体在炎日下活动、过着原始生活的黑民族，依然赋予艺术作品以最古老时代所

具有的神圣和巫术的意义。这些民族组成两大文化群，分散在非洲和太平洋中的一连串岛屿上，从澳大利亚到马达加斯加岛和复活节岛。

虽然这些民族之间没有可知的历史关系，但是他们有着共同的美学观念，这一美学观念将绘画或雕刻形式升华为来世（*Beyond*）的天启神示——一种充满超自然力量的符号。不但祖先的形象、召唤慈神恶魔的物神和图腾、或宗教舞蹈和仪式中所用的面具是这样，日常的生活用品亦是这样，其因袭的纹样具有象征的价值（如波利尼西亚独木舟的船头雕饰）；在原始人看来，现世始终与来世相关联。黑人艺术家或大洋洲艺术家的态度就是这般地反现实主义。当他召唤一只鸟、一条鳄鱼或一个人的形象时，他是在寻求一种思想，而非一种形象，强调某些特点，使线条和体积程式化；对象的视觉真实深受他的巫术和神秘感的影响。与白人的原始民族或蛮族的实践相反，在黑人和大洋洲艺术中，人的形象占优势，此乃出于他们所共



63. 尼日利亚贝宁青铜凤凰 十六世纪 巴黎私人收藏

- 、有的祖宗崇拜。面具是这些文化的基本产品,戴面具可使被扮者的品性确确实实地转移到戴者的身上。在丧葬或宗教仪式——假面舞蹈——中,原始人确保死者的超度,要不然就是使自己得到死者的美德。

这一艺术亦以其无有历史为特点。考察者所收集到的在与近代文化接触而引起民族文化迅疾衰退之前的物件,是一些日常用品,其来源早被遗忘。只有非洲部分地区尚能提供历史的透视。非洲大陆——象一个岛屿般地与世界隔绝——似乎没有与地中海文化或亚洲文化值得一提的交流,被伊斯兰征服的北非除外;一个高度成熟的文化在埃及发展,在皈依基督教的阿比西尼亚,至今犹从埃及科普特(*Coptic*)艺术中寻求原始的基督教艺术。洞穴绘画——其传统也许可以追溯到法国和西班牙洞穴绘画的同一时代——在撒哈拉西北部和罗得西亚发现。在罗得西亚地区,城镇废墟已有发现,如津巴布韦,系班图人(*Bantu*)建于约四五九年至六八九年间。最后,古代的贝宁

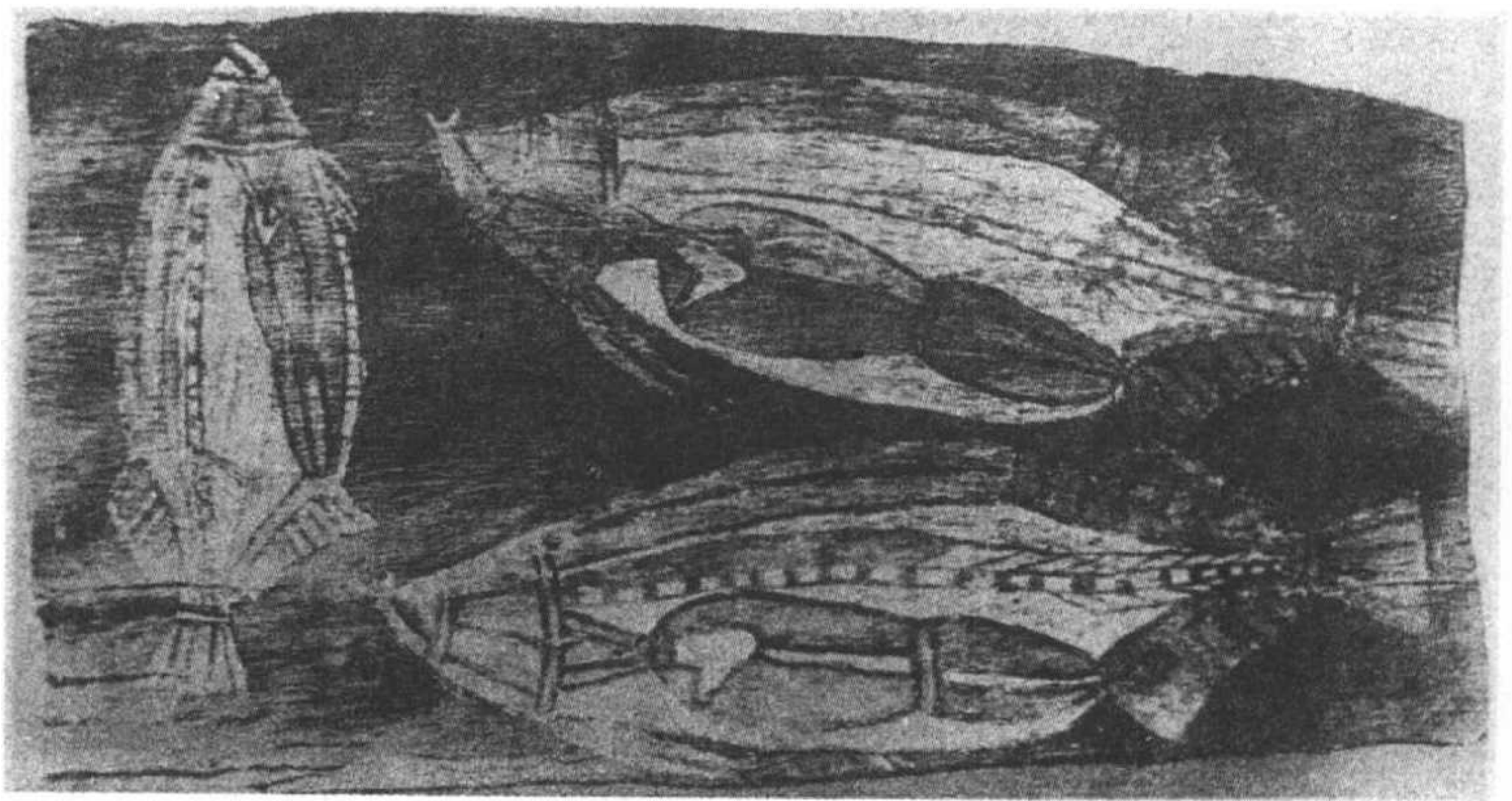


64. 比属刚果木雕 泰尔维朗(布鲁塞尔附近)殖民地博物馆

65. 瓦托塔拉尼(新西兰)石棺 巴黎人类博物馆

王国——位于象牙海岸，全盛时代似乎是在十六和十七世纪——无疑在地中海文化的影响下，制作了其美无比的神人同形同性和兽形的青铜和象牙作品（图63）。目前最多产的黑人艺术文化发现于中非、苏丹、几内亚海岸和刚果。主要从事木雕的非洲艺术，洋溢夸大和悲剧的意义，显露出粗糙的、干巴巴程式化，直线多于曲线，将雕像削弱为轮廓分明的几何形体积（图64）。正是这些特点激起了当今野兽主义和立体主义画家们的共鸣。

大洋洲产生更富有暗示性的作品，不那么幼稚，而具有较多的神秘和抒情的意义。大洋洲土著特别喜欢曲线和螺旋形（图65），在这个基础上，制作出形式十分精细的纹样，而非洲艺术的形式却总是戏剧性地各行其是。这种纹样，顺便提一提，与哥伦布前美洲艺术形式不无联系。大洋洲艺术家的风格化的解释甚至比非洲艺术家更远离大自然。他是雕刻家，但亦



66. 新几内亚树皮画——鱼 巴黎人类博物馆

完整的现实主义使艺术家画出动物体内的器官

具有画家的气质，在树皮画（图66）和面具、雕像的彩绘上表现出来。太平洋艺术因岛屿而各异。最优秀的作品发现于美拉尼西亚、新喀里多尼亚、所罗门群岛、新赫布里底群岛、新西兰和马克萨斯群岛。复活节岛——岛屿链条上的最后一环，伸向美洲——上有五百余尊人形独石像，其来历不明。

北美红种印第安人没有显露出一丝与大陆中部和南部同样种族的同样艺术才能之迹象。在里奥格兰德（*Rio Grande*）和新西哥，普韦布洛（*Pueblo*）文化是中美贵族文化的派生性和地方性的中心。这些民族留下半圆形布局的石建城镇，在巉岩下或悬崖脚边。再往北，印第安人停留在游牧状态中，他们是画家更甚于雕刻家，用羽毛或颜料作彩色图案。

在南美、亚马逊河上游和大西洋沿岸，原始民族因袭哥伦布前艺术的衰败形式，有时候混杂着似乎越过一连串岛屿而直接来自波利尼西亚艺术的影响。



67. 亚述巴尼帕猎狮 西齐克斯 浮雕 伦敦不列颠博物馆

■ 地中海古典文明

埃及、迦勒底和爱琴文化，是公元前三千年前定居地中海盆地或西亚的闪米特人和亚洲诸民族的成就。印欧人——主要在公元前二千年后逐渐渗入地中海区域——长时期寄生于被他们所破坏的文化。达十个世纪以上之久，不论米坦尼人、喀西特人还是赫梯人，都没有什么真正独特的创造。亚该亚人贪婪地吞吃克里特文化的残羹剩肴；后来，继承亚述人衣钵的波斯人，不过是对尼尼微王室艺术依样画葫芦而已。

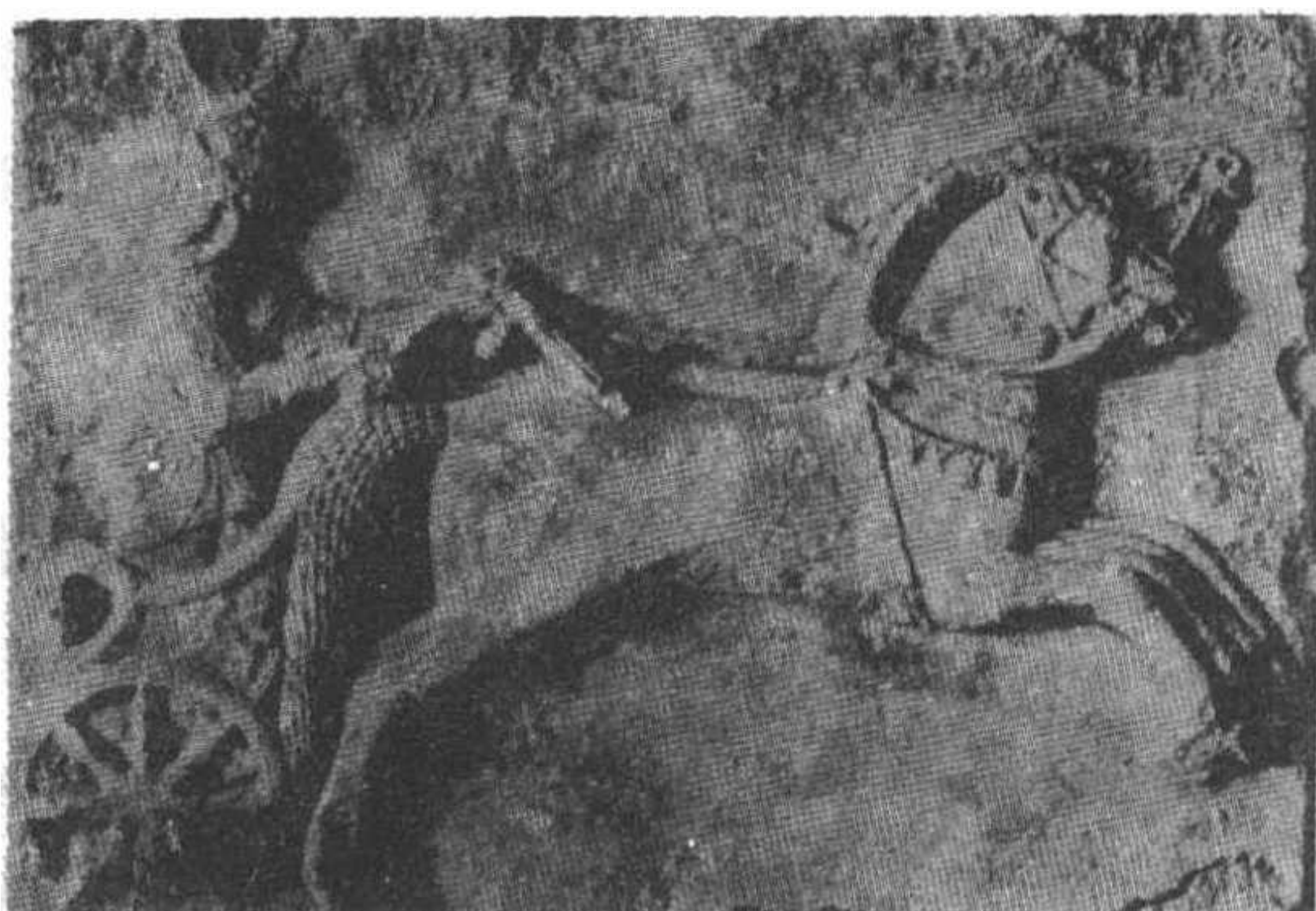
然而，在雅利安民族的原始时期中，一种缓慢的同化正在完成——产生希腊奇迹的诸因素之混和。不论他们因多里安人（*Dorian*）的入侵——约公元前一千二百年渗入希腊的雅利安人迁徙的最后浪潮——而倒退，不论在先前几个世纪中他们

摆脱了自己制造的社会危机的不幸；不论他们来自北方，或象现今有些人所认为来自中东，希腊人——差不多立即证明具有非凡的经商本领——逐渐在地中海区域东部和西部，及远至北部赫勒斯滂（*Hellespont*），建立起殖民中心。他们尤其定居于小亚细亚，建立无数爱奥尼亚城邦，继承爱琴海“制海权”或海上国家，逐渐取代腓尼基人的海洋霸权，并以反作用力激起本土城邦雅典和科林斯的竞争。

与古代大国埃及和美索不达米亚（现为废墟）相比，或与梅德斯（*Medes*）的伊朗帝国和随后继承全部传统的波斯人相

68. 战车比赛

爱奥尼亚西齐克斯
公元前六世纪末叶
伊斯坦布尔博物馆



比，由持续迁徙的酵素所产生的希腊人，在公元前七和六世纪中代表着人类全部最朝气蓬勃的活力。长期潜在的雅利安人的天才，在他们身上显露出来，完成了人类最生气勃勃的革命之一，奠定了现代世界的基础。

希腊人粉碎了巫术的桎梏，自有人类以来，巫术就是使人成为依附于周围世界的一种力量。不论多么成熟，埃及人和迦勒底人依然感到，在宇宙的巨大机械装置中，人不过是一枚轮牙而已，因而人类的智力——人类的特权，只能借助神力来缓

和超自然力量的作用。为了凌驾于大自然，人类必须与神等同：法老即以人、神统一于己身使臣民确信现世和来世的。

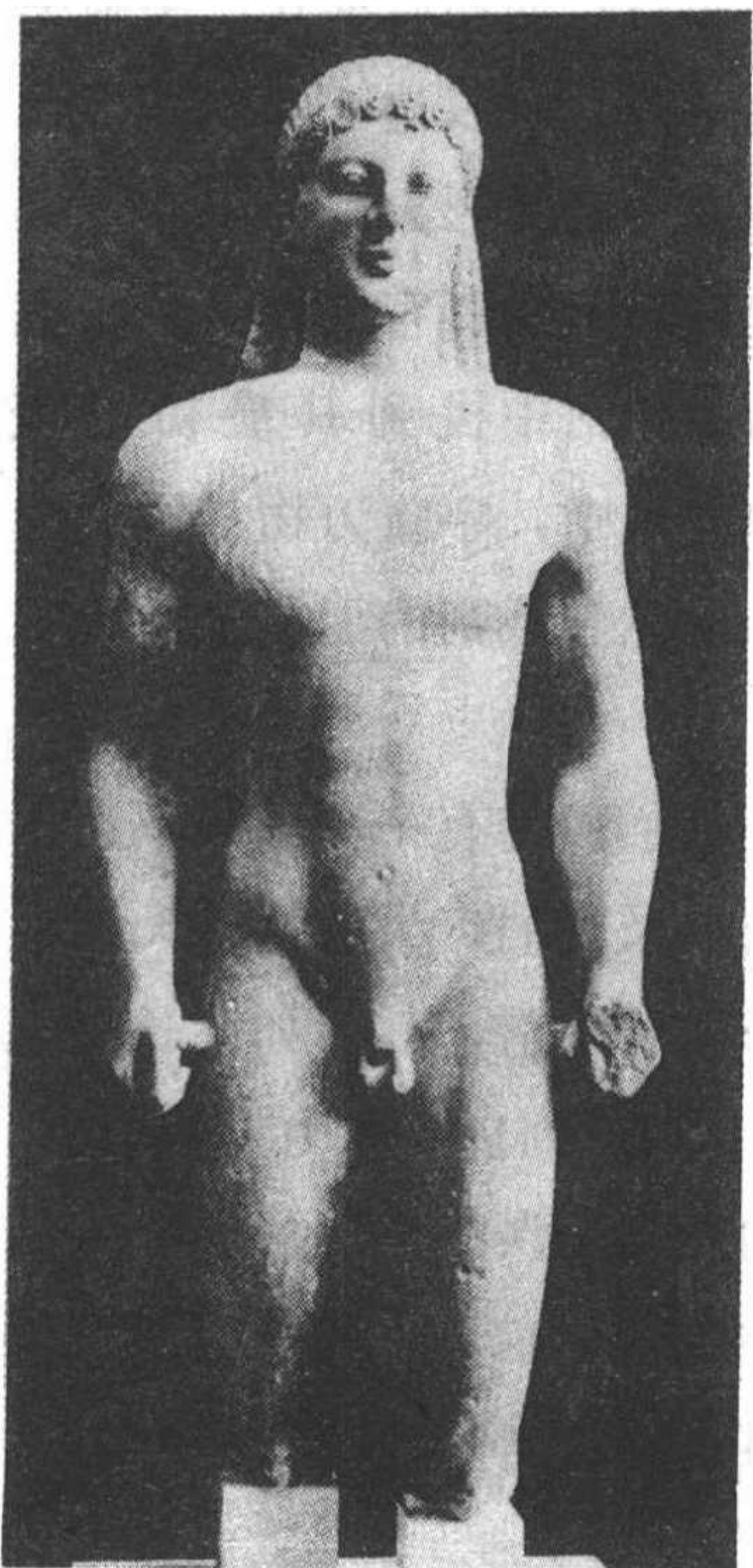
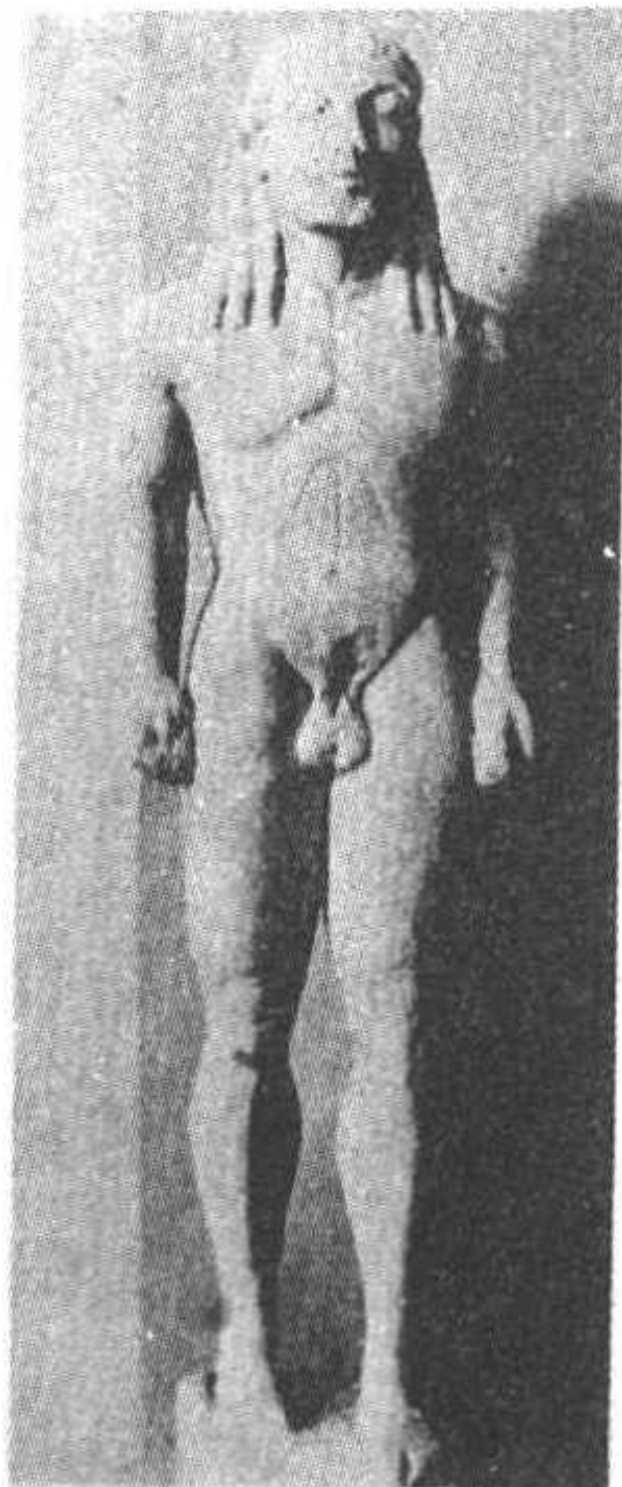
为了独立、认识新发现的力量和面对天地万物而推翻一个基于千百年传统的事物体系，人类的才能为此付出的巨大努力是永远无法计算的。自那时以来，人类不再倾向于与大自然精神的自我同一化，而试图以理智的手段凌驾于大自然，以便能够从其规律中吸取知识和力量。这一创造性活动——原始人唯当相信自身被某个造物主所占有之时才进行——现在将成为纯粹的创造力。人类不再是神的造物，而开始以其自己的形象创造神。希腊万神殿（*Pantheon*）将人类灵魂的才能和属性的化身统统置于其屋顶之下：智慧（雅典娜 *Athena*）、情感（阿佛罗狄忒 *Aphrodite*）、侵略本能（阿瑞斯 *Ares*）、经商本领（赫耳墨斯 *Hermes*）、创造性才能（阿波罗 *Apollo*）抒情力量（狄俄倪索斯 *Dionysus*）。甚至更为原始的才能——依然下意识地的人和兽连接起来——亦在半人半神中找到理想的形象。人类开始在各个方面使自己的活动范围进入一个骤然缩减成新规模的世界。秩序被带进混乱之中，因为人的智慧认为秩序能发现世界中的某些和谐的规律——先定的体系。毕达哥拉斯 [*Pythagoras*, 公元前582—507?，希腊哲学家] 在力学——把一切现象归结为数的标准——中看到事物的本质，从而预示了现代的发现精神。

人类从被迫顺从宇宙规律枷锁中的解脱，多多少少天真地在古代雕像上表现出来，从而唤起一种人类艺术迄今尚未探知的心理表现——微笑，欣喜的象征，所谓“快乐的象形文字”，它表达了纯粹创造和自由发现的喜悦（图77、78）。

巫术手段现在让位于理性知识，但后者尚未感知那种严厉

的自制，那是现代的特性。希腊并不否定超自然力量，而是将它转化为形象和神话。神秘与神话之大相径庭，犹如白昼和黑夜；神话并非完全不是信仰的对象（尽管有知识的头脑固然认为不是；奥林匹斯诸神很快成为传说中的神）；但是这样的信仰不再被置于盲目的力量之中，仿佛盲目的力量是宇宙的数据，而是置于概念之中。原始的宗教出自恐惧。希腊的宗教，或不如说是神话，则来自理智和诗歌的结合，诗歌也许就是希腊奇迹的本质。原始时代的杂乱无章的传说，就象通过神学的推理那样，亦通过诗歌，渐渐混和在神人同形同性的神话始末之中。渴望将世界的一切面貌注入观念的铸模，希腊的想象力将一切事物拟人化——最抽象的概念和自然的物质形式，头脑中的、历史的和自然哲学的全部资料；而且赋以这一切寓言以人的外形。希腊人认为一切事物不是概念就是形象。对人类历史演变的研究将告诉我们：人的观念，不论是感官或智力的，也不论是个人或社会的，无一不在希腊神话中找到其最初的表现。在广大的神人同形同性的形象体系中，宇宙万物具体化为形状，这一形象体系是造型艺术、诗歌和戏剧的无止无境的推理源泉。

这一文化的艺术家们看到，在他们面前有一个美索不达米亚人所不知道的、埃及人几乎没有触及到的广大的活动天地：人的发现。人的形象将废黜动物形象的权势，后者如此长久地支配着最早文化的想象力和作品。意识到自身体力上的弱点，人类最初曾崇拜在野兽身上发现的准确无误的本能结构，对之五体投地，尽管唯人类独享智力的特权。从前，人类为了要变得象神一样，不得不借用动物的特性；但现在则是动物转化为人，希腊神话中的妖魔——半人半马怪、半人半鸟海妖、森林之神



健美型雕

69. 埃及艺术 迈塞里诺斯像

第四王朝 波士顿美术博物馆

70. 青年像 署名“(波利)米德斯”

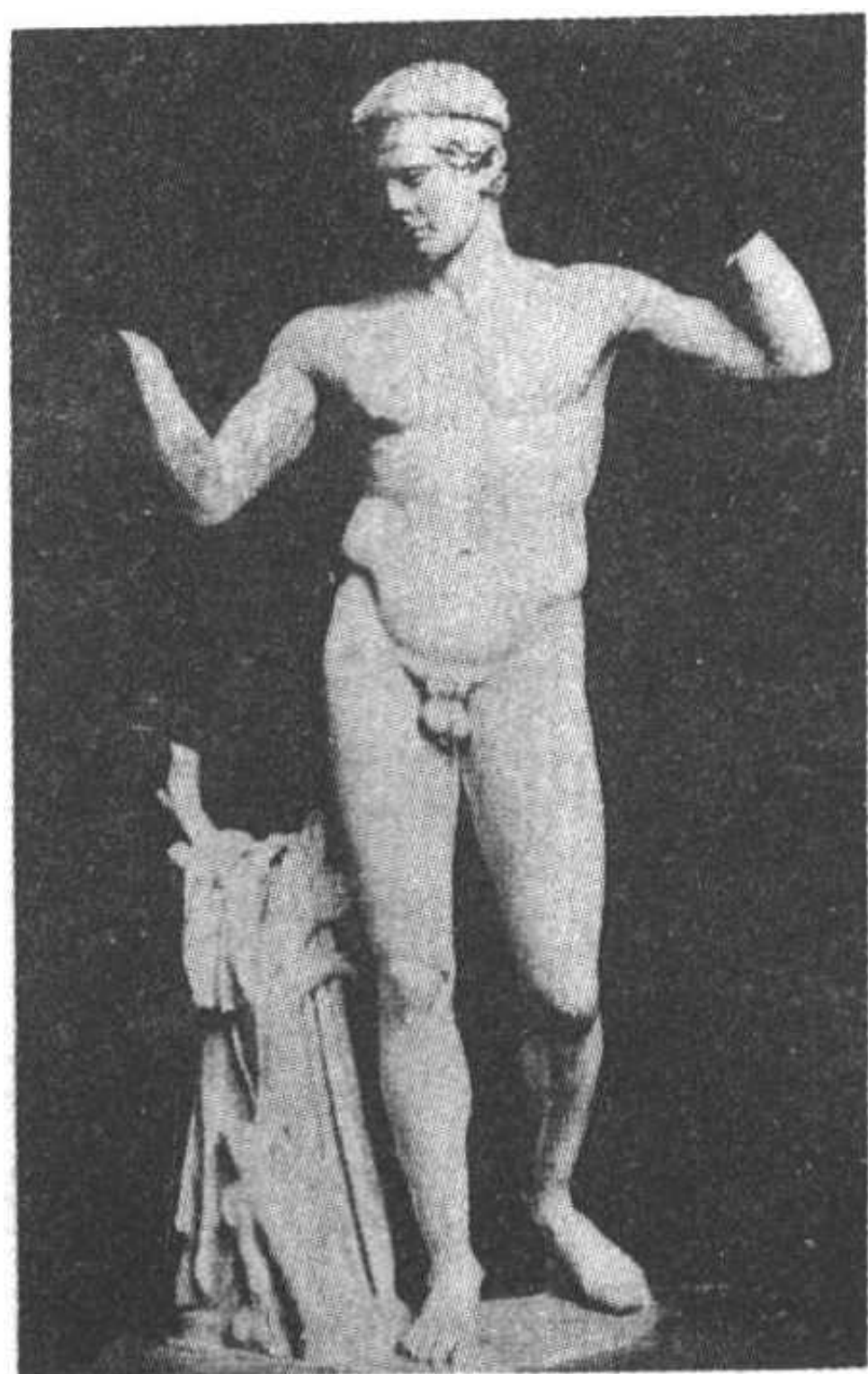
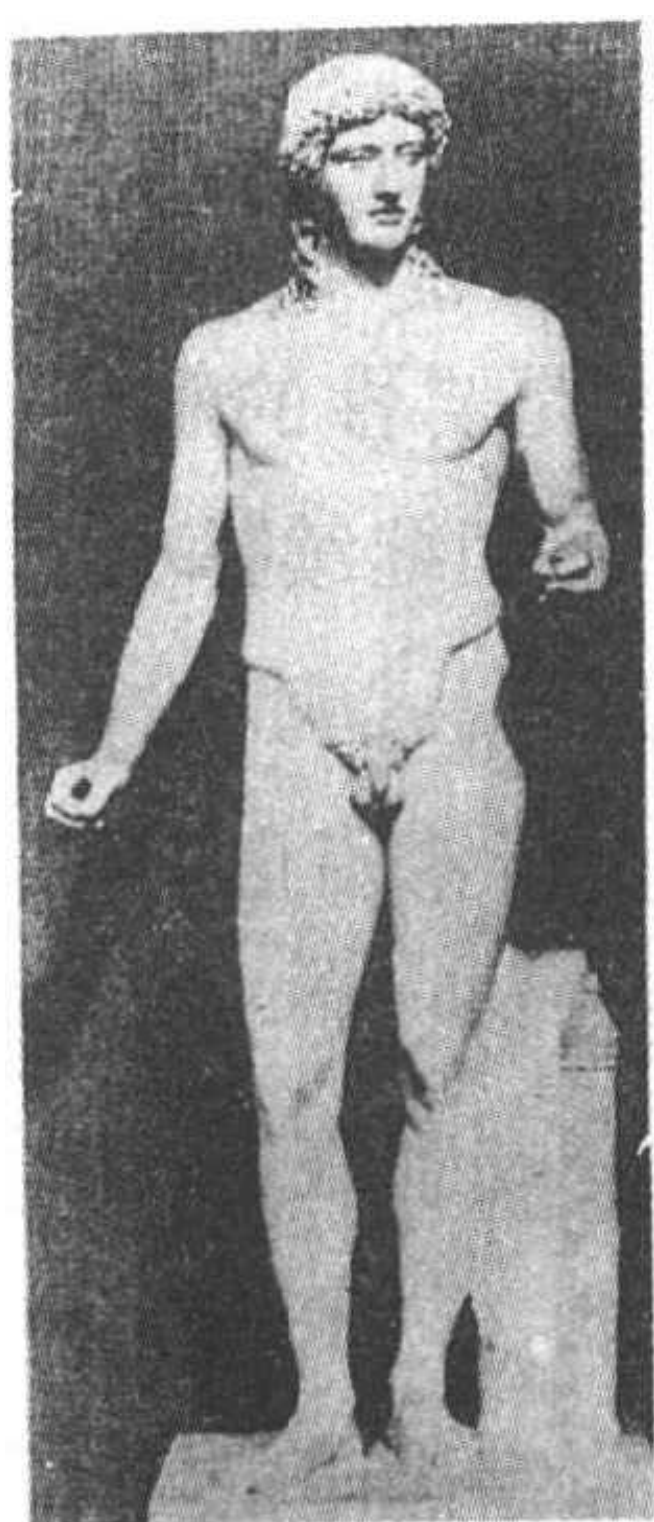
公元前六世纪上半叶 德尔法博物馆

71. 特尼“阿波罗” 公元前六世纪上半叶

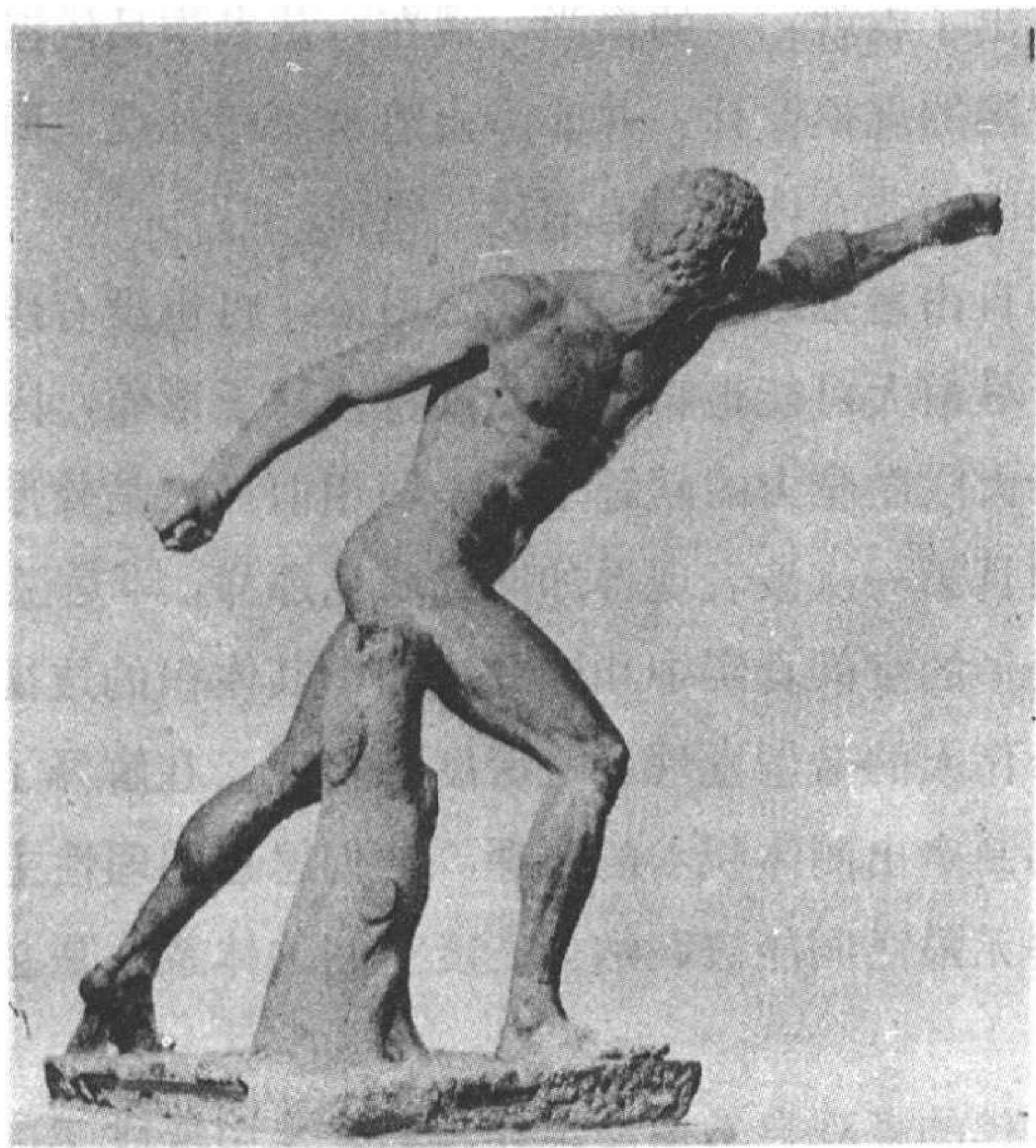
慕尼黑雕塑馆

72. 阿波罗 公元前六世纪末叶

雅典国家博物馆



像 的 演 变



73. 卡塞阿波罗
(仿菲季亚斯?)
五世纪下半叶
卡塞尔博物馆
74. 狄俄杜墨诺斯
(复制品)
波利克利图斯
公元前五世纪
雅典国家博物馆
75. 阿伊亚斯
利西普斯派
公元前四世纪
德尔法博物馆
76. 自由民角斗士
阿加西亚斯
公元前一世纪初叶
巴黎罗浮宫

——全是动物的形状升格到人的水平，智慧的水平。

人的发现分为两个阶段，先是身体的，后是精神的。人体认识的探索化了三个世纪：公元前六和五世纪是男性的解剖，公元前四世纪是女性的。在运动场之后，艺术家们继续探索女眷内室。在费心掌握人体的知识后，他们以此表现灵魂。这一对情感的伟大探索——始于公元前四世纪，止于希腊化时期，超出了希腊人的范围——继续指导着未开化的世界。

艺术作品摆脱了巫术的束缚，巫术将艺术变成制服超自然力量的手段，从而使艺术成了狭隘的习俗之奴隶。艺术成为神话的简单图解后，其自身便很快地消亡了。从庙宇黑暗的巫术中浮现出来的偶像在阳光下闪闪发光，作为城市的装饰物，属于所有人的壮观，而非少数内行的。艺术作品由自由的受雇者制作和进行，代价昂贵，因而摒弃了对巨大规模——在埃及和亚述，奴隶为此作出了成就——的崇尚。现在，艺术作品依据城市的规模而非帝国的规模设计：并非停止追求宏伟壮观，而是由希腊人在比例中而非在体积中追求这一特性。

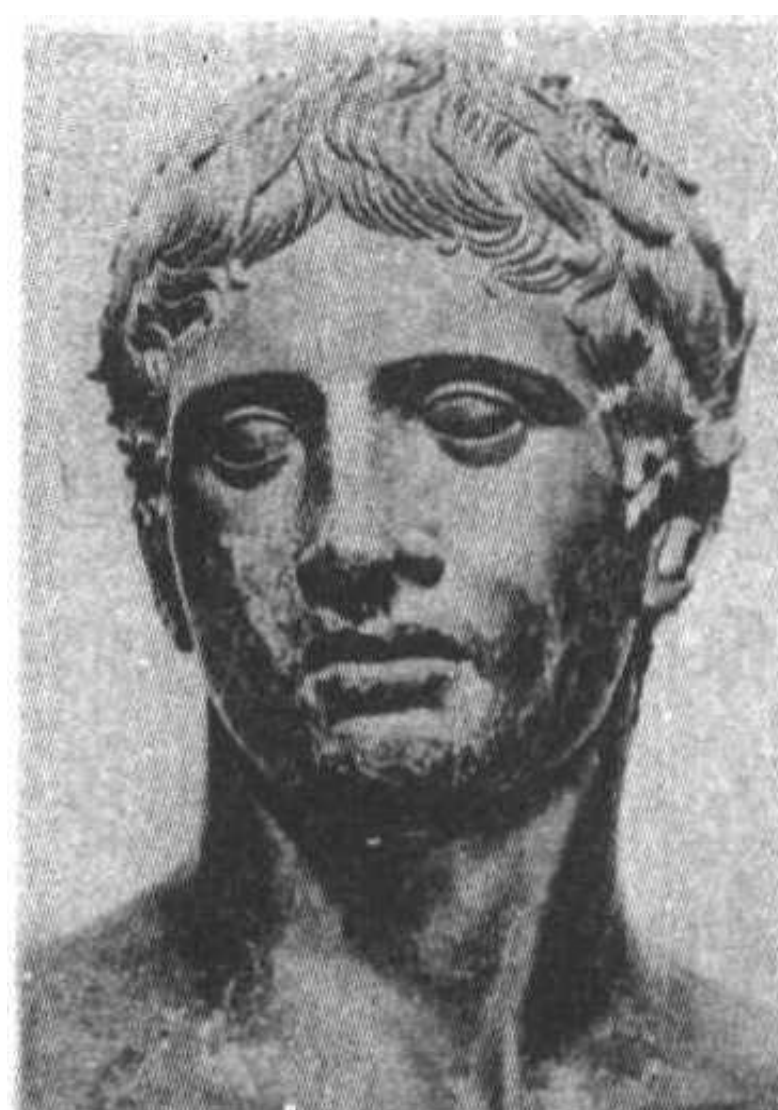
千百年来遏抑自由地描绘实际的形式之习俗，再也没有残存的借口了。由于尽最大可能地将模特儿的特性赋予形象，因而不存在赋予最大限度魔力的问题了。一切相似都只是外形的相似。本来的面目第一次被表现得如肉眼所见那样，即是说，在因透视缩小而变形的空间真实中和掩藏或缩小其体积的透视中。希腊人的这一伟大的造型发现，是深度的发现。在解释了平面几何后，他们制定出测体积术的原理。他们思想的理性主义的转变，对理解无限空间能被归纳为三度空间的体系，是必不可少的。

盛行于原始时代的直观自然主义，在希腊艺术中变成了理

性地有组织的现实主义；但它在理想主义——使希腊人在一切事物中看到了宇宙秩序的表现形式——中发现了其局限性。希腊人根据数的规律，严格地解释比例、大小、结构和节奏等概念，正是这些概念塑造了一切形式，不论如寺庙的抽象抑或雕像的写实。在他们的美学观念看来，一个整体中的各个部分是互相协调的，根据共同的尺度成比例的，即我们所谓的关系，希腊人则称之为标准(*canon*)，意为法则。这一标准是形式的准则，据此准则，各组成成分可按一系列的相互关系缩小：如，雕像基于长短格(*dactyl*)或一指之阔；而整个庙宇则基于柱的宽度。这一主宰世界和构成“美”的奥秘秩序必需外在地表现于艺术中，而哲学家则力求阐释其原理。艺术从其起源的巫术或神学的桎梏中解放出来，就象科学一样，最终从其本身引出其全部使命，两者均旨在发现和谐；即是说最终超越一切非本质的不和谐，追求统一。

古典主义(*classicism*)一词被用来命名这种现实主义，它倾向于抽象，受到将万物缩小到人的尺度之哲学支配。它投之四海皆准，因而希腊文化至今犹生气蓬勃，而在它之前的许多文化则早已湮没。

希腊文化出自东方，又返归东方。希腊天才诞生于小亚细亚。它一开始就很丰实，尽管尚带有埃及人、克里特人和美索不达米亚人的实验之痕迹，但很快摆脱了他们，于公元前五世纪，在希腊本土的一些城邦，尤其在雅典，显露出它的全部纯正性，那一狭条土地在世界地图上一直象钻石般地永放光芒。也许是希腊血液的不断增加的注入——多里安人入侵的种族贡献——产生了这一文化。一经严格地解释，这一哲学和造型的文化将成为未来文化产生的酵素。在希腊化时期，爱奥尼亚再



77. 萨索斯阿波罗头像 公元前六世纪 哥本哈根新卡尔斯堡雕塑馆
 78. 埃吉纳阿费亚神庙山墙上的头像 公元前五世纪初叶 慕尼黑雕塑馆
 79. 波利克利图斯 持矛者 仿复制品 公元前五世纪 那不勒斯国家博物馆

雕像面部的演变

80. 普拉克西泰莱斯式 赫耳墨斯头像 奥林匹亚博物馆
 81. 仿斯科帕斯 墨勒阿革头像 公元前四世纪 罗马梅迪奇宫
 82. 阿加西亚斯 自由民角斗士头像 公元前一世纪 巴黎罗浮宫



次领先，而希腊，再次与东方接触而丰盛起来，与亚洲的神秘主义沟通，带来它所创造的推理和理性主义的手段，用以压抑异端的形而上学体系——形成基督教教义的一种综合。希腊的造型法则——为表现神化者的沉静而设想的——以符合新的精神上的忐忑不安而显示出适应性。希腊给予罗马以精神支柱，从而使后者能将其物欲的帝国建立在一个有力的文化之基础上。罗马将不朽的统一意识变为政治的工具，那种帝国精神借自亚细亚希腊(*Asiatic Greece*)，后者则继承于更早的君主制度。甚至罗马在工程方面的天才（其主要的伟大之处在于艺术领域）亦源出于爱奥尼亚诸富裕的城邦，这些城邦被阿拉伯人彻底摧毁，只剩下一堆堆废墟。

希腊天才的有力刺激依然活跃在时间和空间之中。它丰富了拜占庭艺术的复杂性。在西方，它一直潜伏着，直至引出文艺复兴的黎明。最近的发掘显示了这个惊人的世界：希腊文化远及印度河，印度艺术从希腊的楷模中得到一定的推动力。

希 腊

希腊艺术的演变

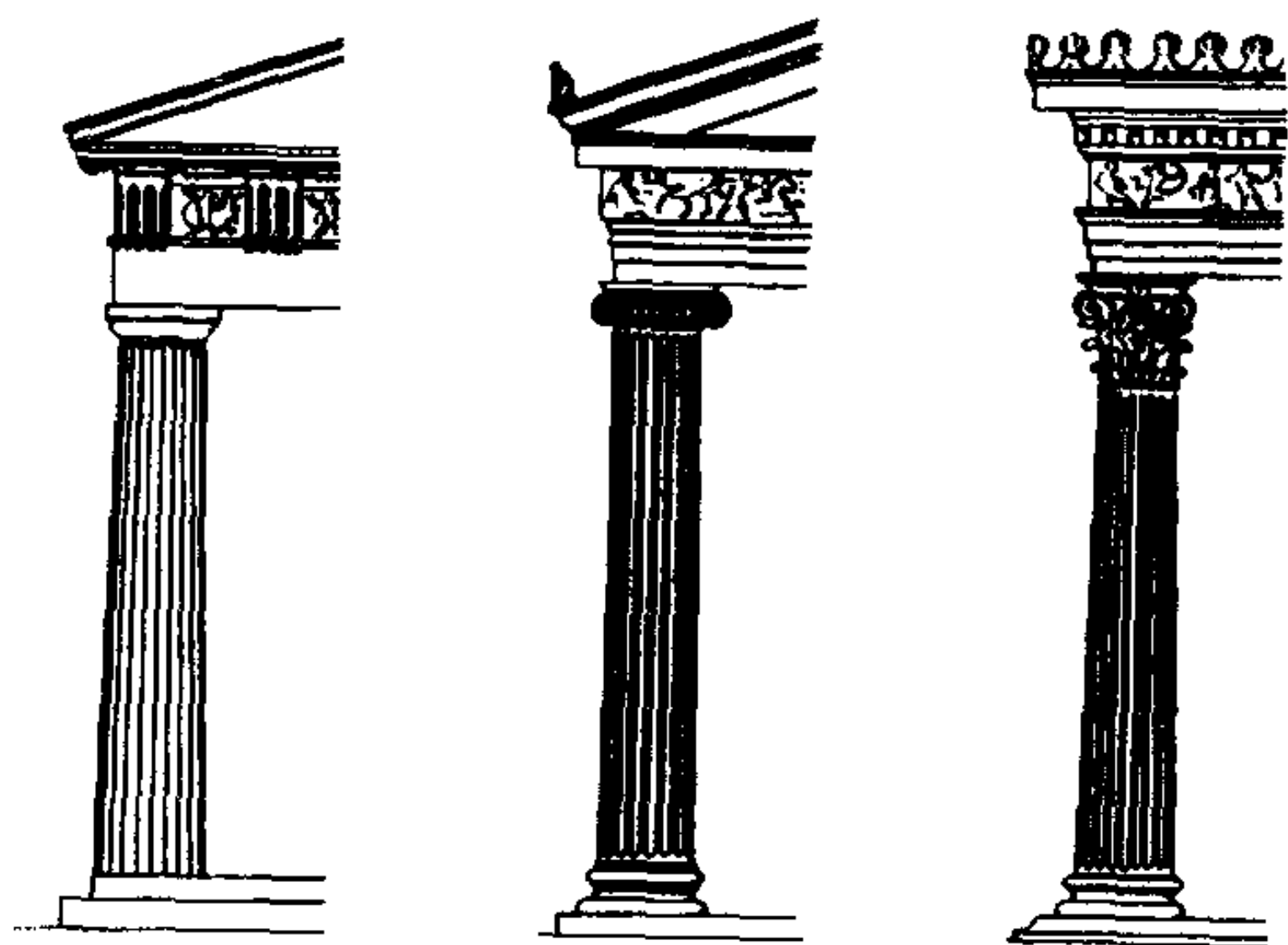
古希腊艺术的演变分为三个时期：古风时期、古典时期和希腊化时期。其起始和成熟，受到两个对抗性原则的支配：多里安的和爱奥尼亚的，古代民族从中亲眼目睹希腊的男性和女性的标准。爱奥尼亚人——源出于亚细亚希腊与东方的接触——崇尚优美风雅，好装饰；多里安人——源出于希腊本土

和西希腊——则倾向于严格地和精确地遵循比例。

1. 古风时期 在这个时期中，希腊从原始时期中浮现，缓慢地发展成熟，延续了好几个世纪（公元前1200—450），分为如下几个阶段：

（1）几何形阶段从迈锡尼衰亡延续至公元前八世纪——五百年的黑暗，被称为希腊中世纪，在此时期中，艺术和文化因多里安人入侵而衰败。之所以被称作几何形的，是由于在雅典城邦（*Attica*）、维奥蒂亚（*Boeotia, Voiotia*）、拉科尼亚（*Laconia*）和爱琴海（*Archipelago*）沿岸发现的陶器上的装饰纹样，以及在基克拉季斯发现的雕刻偶像的“立体主义”样式。那时的寺庙用天然粘土和木材建成，带有成型彩色赤陶组成的有结构的图案。

（2）古风阶段从公元前七百年延续至五百年，显示出亚细亚希腊人的优势，在陶器（罗德斯、基克拉季斯、科林斯和雅典城邦的作坊）及雕刻中是十分显著的，早在公元前六世纪在



83. 三种希腊柱式 多里克式 爱奥尼亚式 科林斯式



84. 巴台农神庙 伊克蒂努斯和卡利克拉泰斯 西北面 始建于公元前447

雕像和纪念碑建筑中已经得到发展（纳克索斯岛斯芬克斯 *Naxian Sphinx*、德尔法奈杜斯宝藏 *Cnidian Treasury at Delphi*、科孚阿耳忒弥斯神庙 *Temple of Artemis in Corfu*、雅典赫卡通佩宗 *Hecatompedon in Athens* 彩绘石灰岩浮雕）。六世纪目睹第一批石筑寺庙：多里克式在大希腊（*Magna Graecia*，西西里岛和南意大利，塞利农特 *Selinunte*、叙拉古 *Syracuse* 和佩斯托 *Paestum* 遗址）、科林斯（阿波罗神庙）和伯罗奔尼撒（奥林匹亚赫雷翁神庙 *Heraion at Olympia*）发展。虽然爱奥尼亚式遗世甚微，但我们知道它与多里克式同时在小亚细亚萨摩斯（*Samos*）、米利都（*Miletus*）和以弗所诸城发展。

（3）前古典阶段（公元前500—450）。波斯人征服爱奥尼

亚，带来了一时的黑暗。建筑兴旺于南意大利，那时称作大希腊（塞利农特、佩斯托、塞革斯塔 *Segesta*、西西里阿格里琴托 *Agrigentum*）和希腊本土的诸圣所（德尔法、奥林匹亚），这是古风多里克式的伟大时期，但是爱奥尼亚式的精神仍然启示如德尔法西弗尼安斯宝藏（*Treasury of the Siphnians*）等纪念碑建筑，科林斯式则出现于西西里。雅典城邦的作坊在陶器制作方面领先。然后，在公元前六世纪和五世纪上半叶，男性和女性型雕像开始发展，受多里安和爱奥尼亚原则的启示。公元前五世纪上半叶，随着埃吉纳阿费亚神庙（*Temple of Aphaia at Aegina*）和德尔法阿夫里加神庙（*Auriga*）的山墙、奥林匹亚宙斯神庙（*Temple of Zeus*）的装饰——多里安精神的胜利——的出现，纪念碑雕刻从古风中脱胎。

2. 古典时期（公元前五世纪下半叶至四世纪）是均衡和成熟的时期，完全受希腊本土精神主宰。公元前四五〇年，雅典米龙（*Myron*）和波利克利图斯（*Argian Polyclitus*）使健美型趋于完美，一是动态的表现，二是确立健美比例的规范。宗法菲季亚斯（*Phidias*）的佩里克莱斯（*Pericles*）建筑规划之伟大首倡——在被波斯人付之一炬的废墟上重建卫城（*Acropolis*）——使雅典成为希腊世界的艺术中心。多里克式在巴台农神庙（*Parthenon*）的建筑和雕刻中得到完美的表现，此神庙落成于公元前四三八年，建筑师是伊克蒂努斯（*Ictinus*）和卡利克拉泰斯（*Callicrates*），雕刻家是菲季亚斯。普罗皮莱阿（*Propylaea*）神庙（公元前437—432）是多里克式和爱奥尼亚式的混合，卡利克拉泰斯的雅典娜胜利女神庙（*Temple of Athena Nike*，公元前四二一年落成）和埃雷赫塞夫神庙（*Erechtheum*

公元前425—406)则是爱奥尼亚式。

雅典的盟主权在伯罗奔尼撒战争后动摇了。公元前四世纪巨大的建筑工程已经移向小亚细亚,小亚细亚培育了爱奥尼亚式,显露出对巨大规模的亚洲鉴赏力(以弗所阿耳忒弥斯神庙、米利都迪迪玛*Didyma*阿波罗神庙、哈利卡纳苏斯陵墓*Mausoleum at Halicarnassus*)。一种木结构的新建筑形式出现,即剧场(埃皮扎夫鲁斯*Epidaurus*和雅典)。与此同时,希腊以帕罗斯斯科帕斯(*Scopas of Paros*)、雅典普拉克西泰莱斯(*Praxiteles of Athens*)和西绪翁利西普斯(*Lysippus of Sicyon*),保持其在雕刻方面的卓越地位。萨索斯波利格诺图斯(*Polygnotus of Thasos*)来到希腊,给绘画以巨大的推动力,对绘画的模仿促使盛行的陶器因之衰微。

3. 希腊化或亚历山大时期(公元前三世纪至公元时代)始于亚历山大帝国的瓦解(公元前323),帝国在亚洲创立了诸伟大和繁荣的王国,同时将希腊艺术的中心地移向东方。新城市如阿纳托利亚帕加马(*Pergamon in Anatolia*)、埃及亚历山大、叙利亚安蒂奥克(*Antioch*),都是世界性的城市,促进了希腊文化和东方文化的融合——这一文化的希腊化时期的特点。多里克式衰微,科林斯式领先。公元前三世纪起,我们看到官方建筑的发展——柱廊、会议室(*bouleterion*)、图书馆、博物馆,同时巨大的城市建筑工程兴建,帕加马废墟的全面考察使我们产生了合理的想法。源于利西普斯的表现主义的雕刻,向感伤和现实主义发展。建于公元前二世纪的帕加马宙斯神庙祭坛饰带(图99)激励了“感伤式”(“*pathetic*”),这一风格后被罗德派进一步运用(公元前二和一世纪)。公元七十九年被维苏威



85. 卫城上的雅典娜胜利女神庙 卡利克拉泰斯 公元前427—424

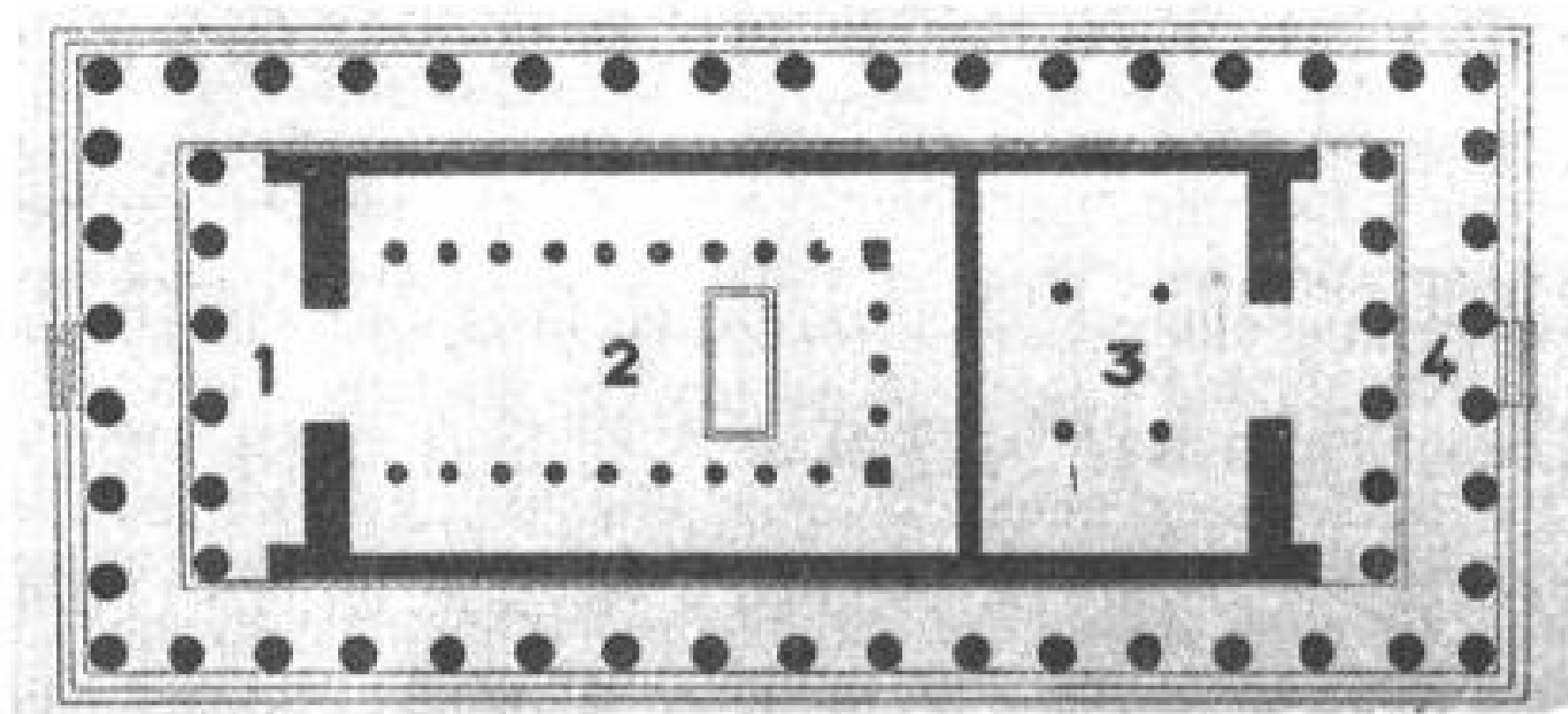
火山爆发所淹没的庞培城，显示了希腊文化的艺术在意大利国内水平的反映。古代硕果仅存的绘画，来自庞培遗址、德洛斯（*Delos*）和罗马。

建 筑

希腊人继承平顶建筑。他们对于拱顶可盖没巨大空间的可能性一无所知；但是他们在巨型建筑艺术中成功地进行了一次意义深邃的革命。以前诸文化的建筑都是巨墙的奴隶，囿于以巨大的体积取得仅仅是力量的表现形式；尼罗河和幼发拉底河

的纪念碑建筑，不过是裹以装饰的建筑而已；这些建筑全源出于泥墙——美索不达米亚建筑的自始至终的基础，甚至在美索不达米亚人放弃这种形式以后，埃及人还是在石建筑中模仿之。希腊寺庙，恰恰相反，源于木结构建筑，木材是在结构上容许有巨大间隙的材料，尼罗河畔的柱厅的柱是墙壁的断片，而希腊的柱则源出于桩。在石建筑中，希腊人有意用列柱遮蔽墙壁的光秃，列柱看起来轻巧得多，并以垂直的效果——柱上的凹槽更加强了这种效果——打破了光秃秃墙面的单调。他们就如此以立体和空间、被支撑和支撑成分的交替，创造了纪念碑建筑表现形式的全音阶；同时使相关的方面（高度、宽度、厚度）在各组成成分诸如支撑（柱）、间隔（柱间）和被支撑的面（顶层等）中运转自如；他们的天才能够取得那些节奏和和谐的效果，这些效果完全使建筑成为真正的建筑，即希腊人所认为的数的科学。

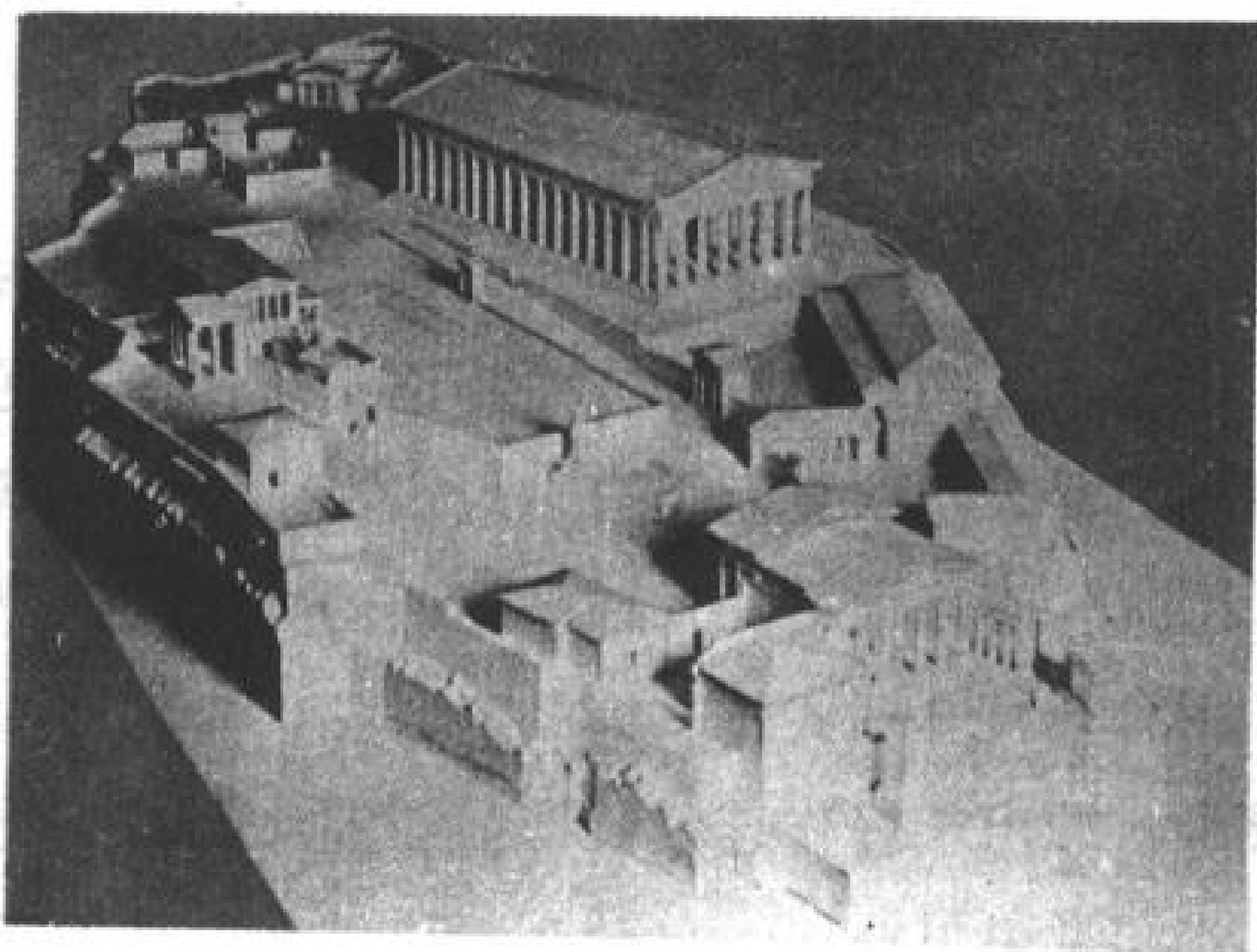
全部希腊纪念碑艺术源出于柱。寺庙的全部比例在于其力量和纤巧、柱的直径和高度间的关系——称之为“模数”（“*module*”）的关系——从而主宰整个建筑。出于对简练和统一的审慎之爱，希腊人建筑的表现形式归结为三个方面：崇高、优雅和豪华，与此相应的三“柱式”是多里克式（*Doric*）、爱奥尼亚式（*Ionic*）和科林斯式（*Corinthian*，图83）。这三种柱式在比例及某些装饰成分方面各不相同：多里克式柱头，以其无装饰的样式，率直而强有力地表现了柱或支撑物的建筑学作用（图84），而爱奥尼亚式柱头的凹槽则给人以弹性的优雅印象（图85）。科林斯式柱瓶饰的茛苕花，为装饰的奢华提供了一种要素。源出于好作连续装饰的亚洲（亚述和波斯饰带）的科林斯式和爱奥尼亚式，总是在柱顶盘点缀一条连续性纹样的雕刻



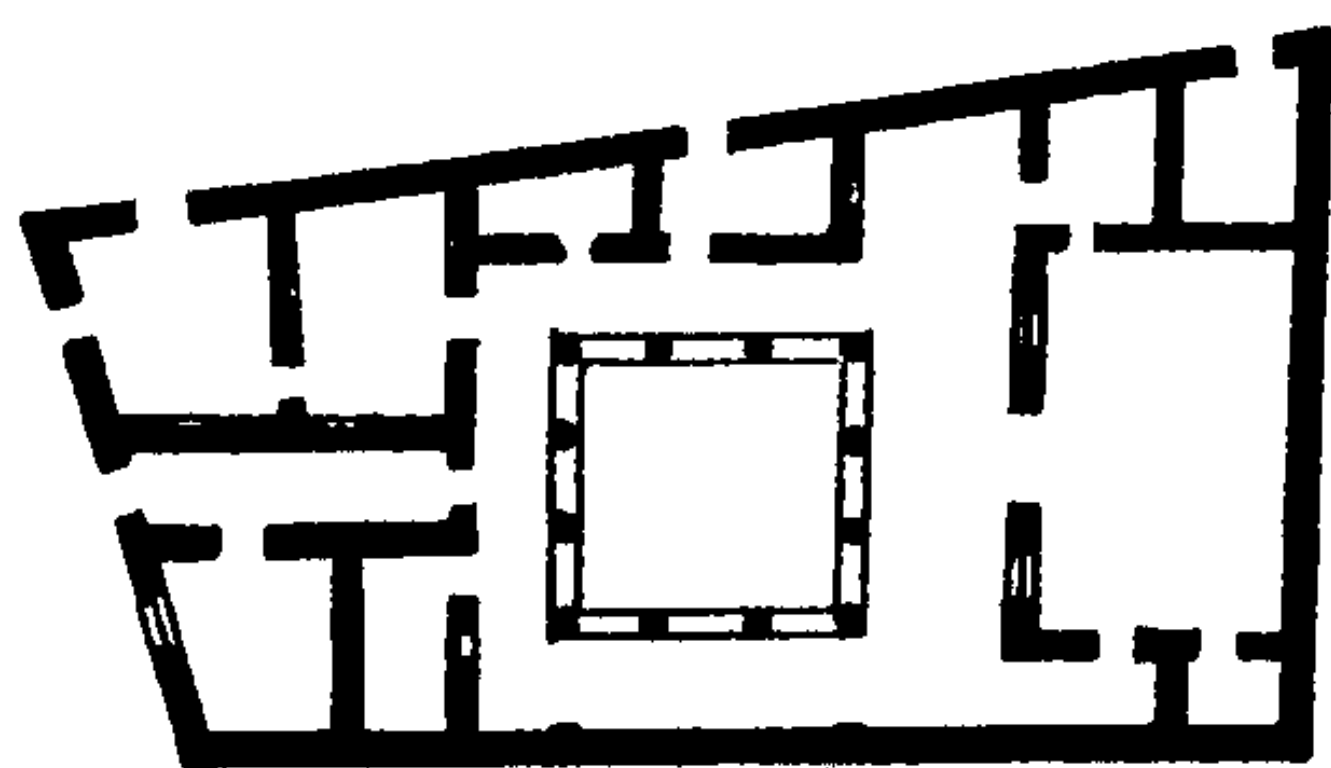
86. 巴台农神庙平面图 1. 门厅 2. 神像大厅 3. 圣器室 4. 列柱

饰带。多里克式与西方的见解最为合拍,倾向于强烈的鲜明性:柱的节奏和分柱法以凹槽的三陇板和雕刻的排档间饰的交替,在柱顶盘上再三重复。巴台农神庙是全部希腊寺庙的典范,表现出初期多里克式寺庙的重量和爱奥尼亚式寺庙的纤巧之黄金中和。巴台农神庙长二百三十八英尺,宽一百一十英尺,按多里克式建成;但门廊内部的墙顶饰带是爱奥尼亚式。

希腊人创造了一种装饰线条体系,极为简单而有逻辑性,把纪念碑建筑分成数个部分,强调各分割部分,限定各成分的



87. 卫城复原模型

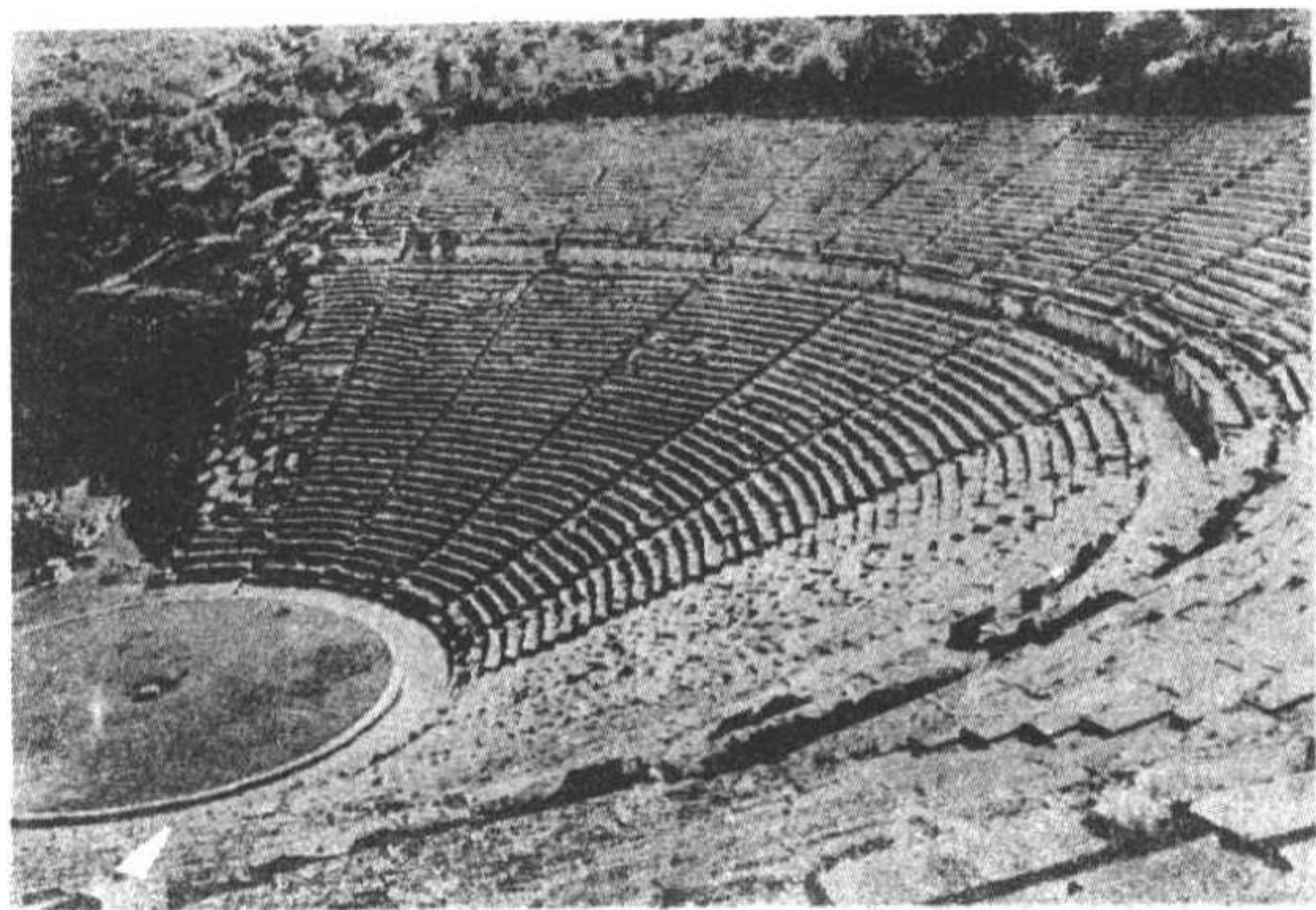


88. 房屋平面图 德洛斯

固有作用，从而进一步丰富了建筑的表现范围。希腊的纪念碑建筑，用凿成大小合度的大理石，以科学的技术，精心建成。墙全用方石砌成，不施灰浆，其牢固性全仗方石自身的重量，虽然常用青铜夹加固。希腊寺庙至今仍以其在阳光下闪闪发亮的大理石之美令人赏心悦目，但当时的建筑师曾在石上敷色。这种用于古代石灰岩寺庙的一切装饰的彩饰法，用到大理石上时则较为审慎，往往只用以突出建筑的主要部分。

希腊建筑中最优秀的纪念碑是巴台农神庙（图86）。寺庙是城市的骄傲，往往单独地或成群地耸立在城内的最高处——城市的最初的中心——卫城（图87）。希腊寺庙的规模比埃及寺庙

89. 埃皮扎夫鲁斯剧场 伯罗奔尼撒 公元前四世纪



小得多，通常包括一堵矩形的光墙，四周有单一的或成双的列柱（*peristasis*）。在内，神像安置在内殿（*naos or cella*），内殿通常分为三个部分：内殿前是门厅（*pronaos*），内殿后是圣器室或宝库（*opisthodomos*）。房间都很暗，只有顶上透光。在前部和后部（正立面），徐徐倾斜的三角形屋顶构成两个三角形断面——山墙，饰有雕刻。希腊建筑的其它一切重大工程，如会议室、市场（*agora*）、门廊（*stoa*），都有列柱。建筑有许多堂室，围着带花园的柱廊（图88）：与寺庙不同，这是公共建筑，其构思是从内部出发的，以内部为中心。希腊人亦创造了剧场，以极为简单和经济的手段建成（图89）。剧场背山，最后发展为三个主要部分：一个巨大的圆圈，有一排排观众座位；一个合唱队的圆形乐队池或舞池；舞台在演员的装饰后墙（*skene*）前。

希腊建筑的不足之处在于单调乏味。公元前五世纪纪念碑建筑所取得的完美性，给随后的世纪留下了些微的创造余地。象一切缺乏拱或拱顶的建筑形式一样，希腊建筑在结构水平和和谐效果两个方面只能利用有限的可能性。由于运用拱，罗马人能够给予建筑师以宽广得多的活动余地

雕 刻

希腊雕刻的演变是如此地合乎逻辑，其造型和人的潜力是如此地得到完全的开拓，可谓是一种风格创造之楷模。

青铜时代基克拉季斯岛抽象的大理石偶像（图90）后，公元前七世纪的雕刻家，开始提出男性型（*kouros*）和女性型（*ko-re*）问题，丝毫没有显露出与那些偶像的明显联系。奉献的和



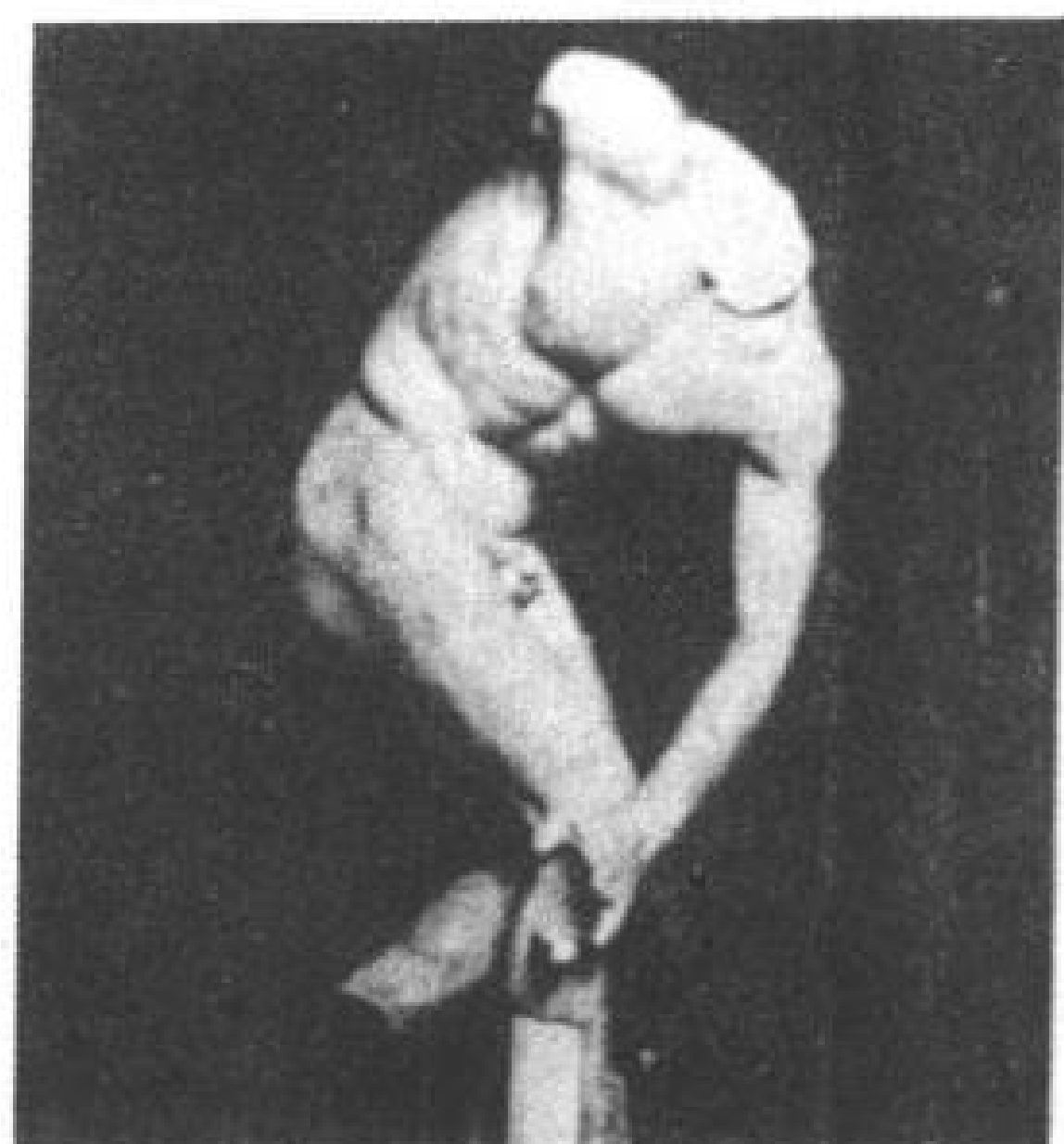
90. 弹七弦琴的女子 大理石 阿莫戈斯 青铜时代 雅典国家博物馆

宗教的雕像给他们的“静止”的雕刻术以借口。从埃及的正面法出发，在公元前六世纪，他们放松正面法的呆板性，开始探讨解剖的真实、体积和运动，赋予他们的作品以生命力。起初，造型显露出几何形的倾向，它与内在结构毫无关系，然后，渐渐开始表现出表面下的本质。雕像原来作正面和侧面的构思，对称地置于垂直的轴上，后来逐渐变成在空间转动的体积。希腊化时期的地中海区域的全部作坊为此缓慢的学艺期作出了贡献。在使裸体运动员像——集聚的力量之最严格的表现——渐趋完美方面，伯罗奔尼撒似乎起了主要的作用（图70—76）。爱

奥尼亚创造了女性型，带有相当造作的魅力，其透明的亚麻布衣服 (*chiton and himation*) 使身躯曲线毕露。裸体的男性型是解剖造型发现的实验，而女性型则是着衣造型发现的基础。起初，衣饰图解地刻在躯体上，衣褶渐渐开始刻成凹形和凸形，给予人体的轮廓以生动的表现。公元前五世纪，对多里安的不朽的羊毛衣衫 (*peplos*) 的偏爱，替代了爱奥尼亚的麻布袍，加速了这一由雅典人完成的演变。公元前五五〇年，被爱奥尼亚移民的“地中海东部”的优雅所压倒，雅典人吸收这一影响，于公元前五世纪初叶，创造了庄重而不严峻的风格，这种风格后来自成一格。

静止雕刻术的演变，于公元前五世纪由伯罗奔尼撒波利克利图斯告成大功，公元前四四五年至四四〇年前后，他的青铜像《持矛者》(*Doryphorus*) 表现了运动员形象的多里安理想，希腊人将此像奉为“典范”，因为雕刻家是根据他自己的同名美学论著中所论述的比例制成。在这件被视为人体理想美表现的作品中，全部体积和解剖的问题得到一丝不苟的解决，又一点不显得僵硬呆板，姿态的和谐结构给人以活生生的柔软感之印象 (图79)。

在不朽的浮雕作品中，“运动”的雕刻术似乎得到发展，那是出于学会如何使数个人物聚集一起参加某种共同活动之需要。在埃及和亚述的墙上，雕刻被当作一种匀称的装饰，但没有特定的秩序；但是现在，雕刻则紧密地包含在建筑的节奏之中。雕刻被置于建筑形式要求紧张和松弛平衡的关键地方，诸如多里克式寺庙中三陇板间的排挡间饰、正立面的山墙和爱奥尼亚式连续饰带。埃吉纳阿费亚神庙 (约公元前500—480，慕尼黑雕塑馆) 的山墙，是纪念碑表现形式的首次胜利，但依然是孤



91. 宙斯（或波塞冬）青铜像 阿尔泰米西翁 公元前470 雅典国家博物馆

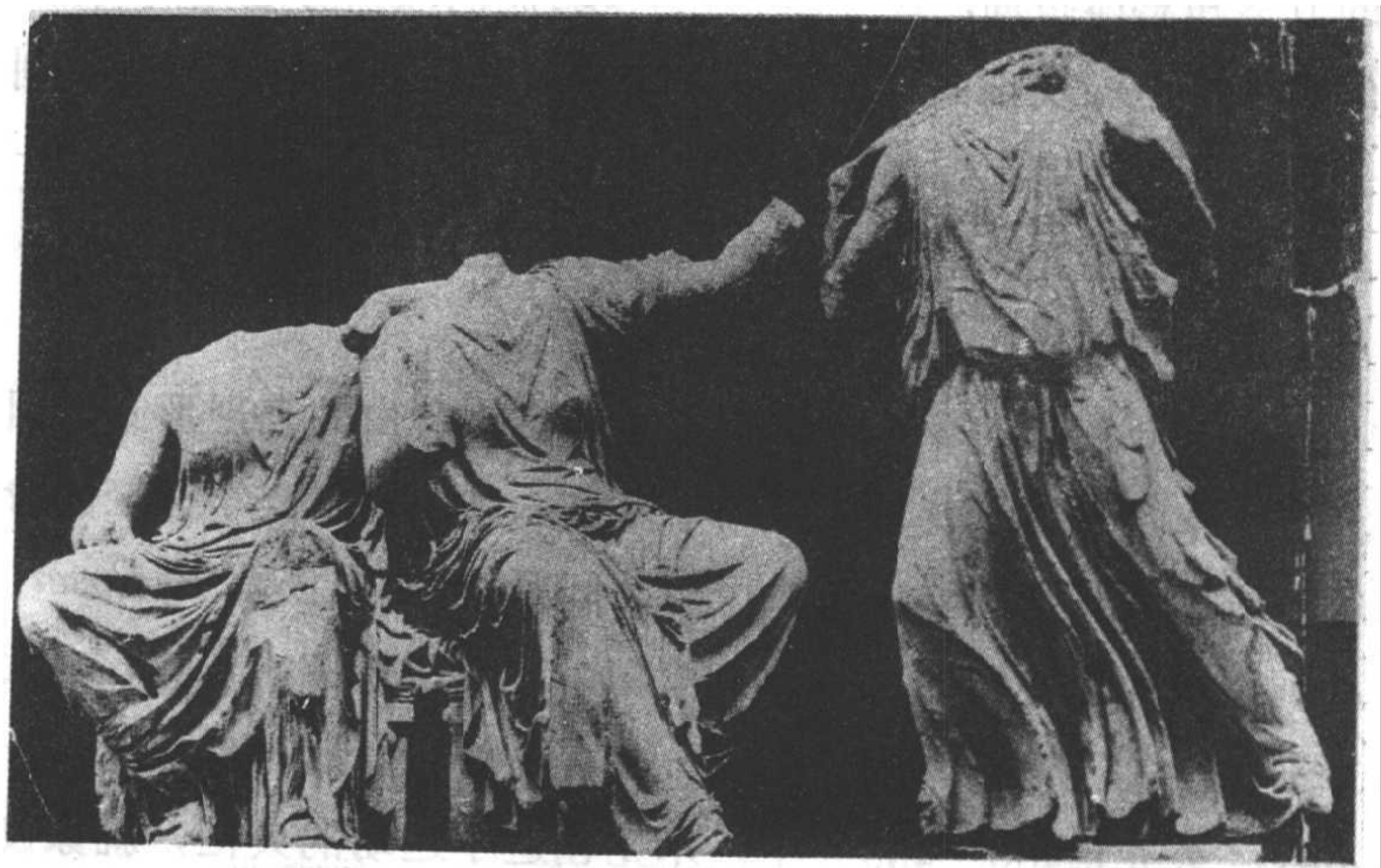
92. 米龙式 掷铁饼者 约公元前460—450 仿古代复制品 罗马国家博物馆

立的或并列的雕像，作正面或侧面的布局（图78）。但奥林匹亚宙斯神庙（公元前472—456）的排挡间饰和山墙上，人物由动作的节奏和总体布局的旋律联系在一起；他们取四分之三的姿态，但仍未跳出埃及正面法的框框，这使躯干转动的自然节奏受到了限制。西山墙上，阿波罗制止半人半马怪和拉皮塞（*Lapithae*）格斗的群像中，首次出现奥林匹亚特性，奥林匹亚是多里安精神的终极。

大理石浮雕的雕刻，鼓励了姿态更为自由的表现形式，因为形体依然隶属于背景或应用于背景，如山墙。既牢又轻的青铜的应用才帮助圆雕像解决了运动问题。宙斯或波塞冬（*Poseidon*）像（约公元前470，雅典博物馆）手臂外伸的姿势，在大理石像中是不可想象的（图91）。在著名的《掷铁饼者》（*Discobolus*，公元前460—450）中，米龙创造了运动的典范，就象波利克利图斯的《持矛者》表现了静止的典范。那是快速运动中的肌肉收缩和放松的综合，这件作品在对立的平衡中找到了和

谐的原理（图92）。

这一切努力集于菲季亚斯一身，在道德和造型观点两个方面，他代表希腊精神的最高表现形式。是他给予希腊神的观念——以奥林匹斯山诸神知名，他们是超人的，其宁静未受到尘世愁苦的触动——以最完美的形式。他的著名的黄金和象牙（“chryselephantine”）神像——奥林匹亚宙斯像和巴台农神庙雅典娜像——的巨大体积（宙斯像高四十五英尺六英寸）及珍贵的材料，依然包含着神性的古老而不可思议的精神。但是巴台农神庙的纪念碑雕像中，神是按照英勇的人构思的。在这一群像（公元前447—432）中，雅典式将多里安的庄重和爱奥尼亚的优雅融为一体，菲季亚斯取得了和谐的完美，在这一点上，前无古人，后无来者。每一尊像都是巧妙平衡的整体中一个流畅的组成部分，躯体在空间的扭动体现了现实生活的全部



93. 菲季亚斯 珀耳塞福涅 得墨忒耳和阿耳忒弥斯（？）

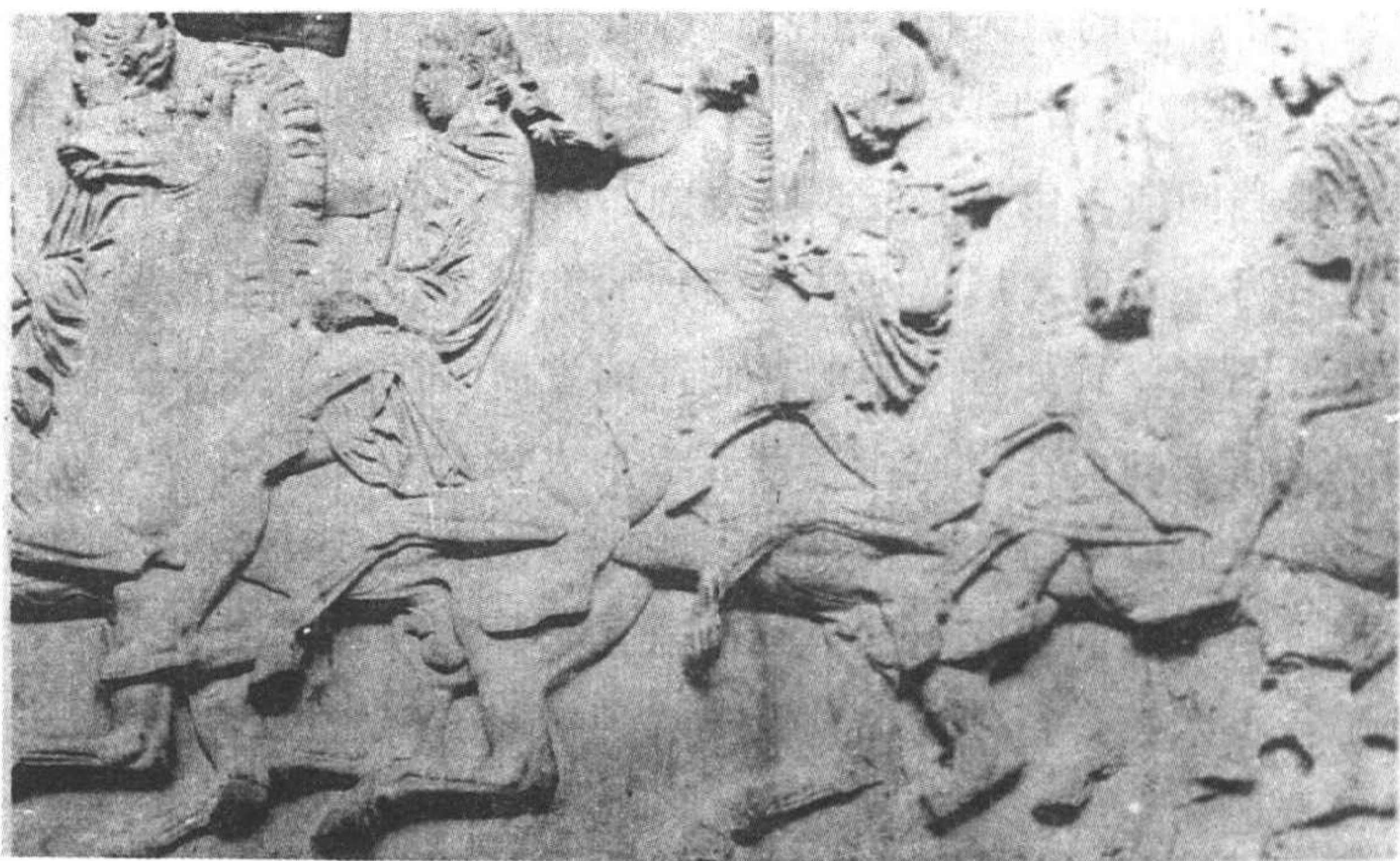
约公元前438—432 巴台农神庙东山墙群像 伦敦不列颠博物馆

舒坦自在。同时，人物按照和谐节奏的原则相互联系。两堵山墙（《雅典娜的诞生》，图93；《雅典娜与波塞冬之争》）和九十二个排挡间饰，包含着受到限制的布局——必须符合几何形的要求。另一方面，展现于柱廊墙顶的饰带则是有联系的形式之连续性图案，犹如音乐中的主旋律的发展（图94）。这是全部雕刻中最伟大的杰作之一：三百五十个人物、二百头动物（马和献祭牲口），以史诗的风格描绘了帕纳塞内亚（*Panathenaea*）的行列。由骑马的青年、地方行政官、乐师和雅典少女组成，这种游行每四年举行一次，向雅典娜神像——城市的保护神——供奉特地为她织造的新面纱。

公元前五世纪末叶受菲季亚斯美学力量的支配，这尤其为制作凯拉米库斯（*Cerameicus*）公墓（为英雄所建）基柱的雕刻家们所信奉。埃雷克塞夫神庙（公元前420—413间）女像柱的无名作者使少女（*korai*）成了支撑物的建筑表现形式。雅典雅典娜胜利女神庙（公元前410）的雕栏强调女性人物的爱奥尼亚式优雅。大约在公元前四二一年后，佩奥尼乌斯（*Paeonius*）为奥林匹亚宙斯神庙制作的展翅从奥林匹斯山飞下来的胜利女神中，成功地抓住了运动的瞬间表现（原作尚存于奥林匹亚，图95）。这一表现运动的努力，更早的飞舞海上的涅瑞伊得斯（*Nereids*）神像的无名作者已经作过尝试（发现于克桑索斯 *Xanthos*，不列颠博物馆）。克雷西拉斯（*Cresilas*）以其佩里克莱斯胸像，创造了英雄型肖像，把像缩小为头像和胸像。

希腊雕刻大师中，唯菲季亚斯的原作遗世，因为公元前四世纪的雕像，如米龙和波利克利图斯的杰作，均被罗马人所掠，现今下落不明，故而学者极难鉴定后来的知名摹作。

在公元前五世纪的理想主义和希腊化时期的自然主义之间，



94. 菲季亚斯 巴台农神庙北饰带断片 帕纳塞内亚游行 伦敦不列颠博物馆

公元前四世纪是希腊雕刻的转折时期。这一时期标志着从神话向人的过渡。斯科帕斯（伯罗奔尼撒泰耶亚 *Tegea* 雅典娜神庙残迹，始建于公元前360？）将强烈影响躯干、使脸容充满痛苦的激情之描绘，引入希腊的造型法则——直到那时，即使在行动、悲伤或死亡的时刻，仍然保持着无动于衷的表情（图81）——从而完成了一次革命。普拉克西泰莱斯，第一个敢于描绘女性的全裸体（《奈杜斯阿佛洛狄忒》），那是雅典衰微时期的精品。他将运动员塑造成青少年，他的青少年们的臀部——显得有气无力——破坏了雕像的恰当平衡，迫使雕刻家应用支撑（《阿波罗·萨夫罗克托努斯》，图96；《利西安阿波罗》；《在休息的森林女神》）。对层次的过分考虑，无疑该归罪于绘画的影响，削弱了造型，使之变得过于平滑和流畅，这可从奥林匹亚赫耳墨斯像（无疑是后来制作的）上看出（图80）。在亚历山大时代，青铜匠利西普斯，生于伯罗奔尼撒西绪翁，对健美型



95. 佩奥尼乌斯 胜利女神 原立于奥林匹亚宙斯神庙东正立面柱上
可能是公元前421后 奥林匹亚博物馆

96. 普拉克西泰莱斯式 阿波罗·萨夫罗克托努斯（或杀死蜥蜴者） 青铜
约公元前350 仿古代复制品 罗马阿尔巴尼宫

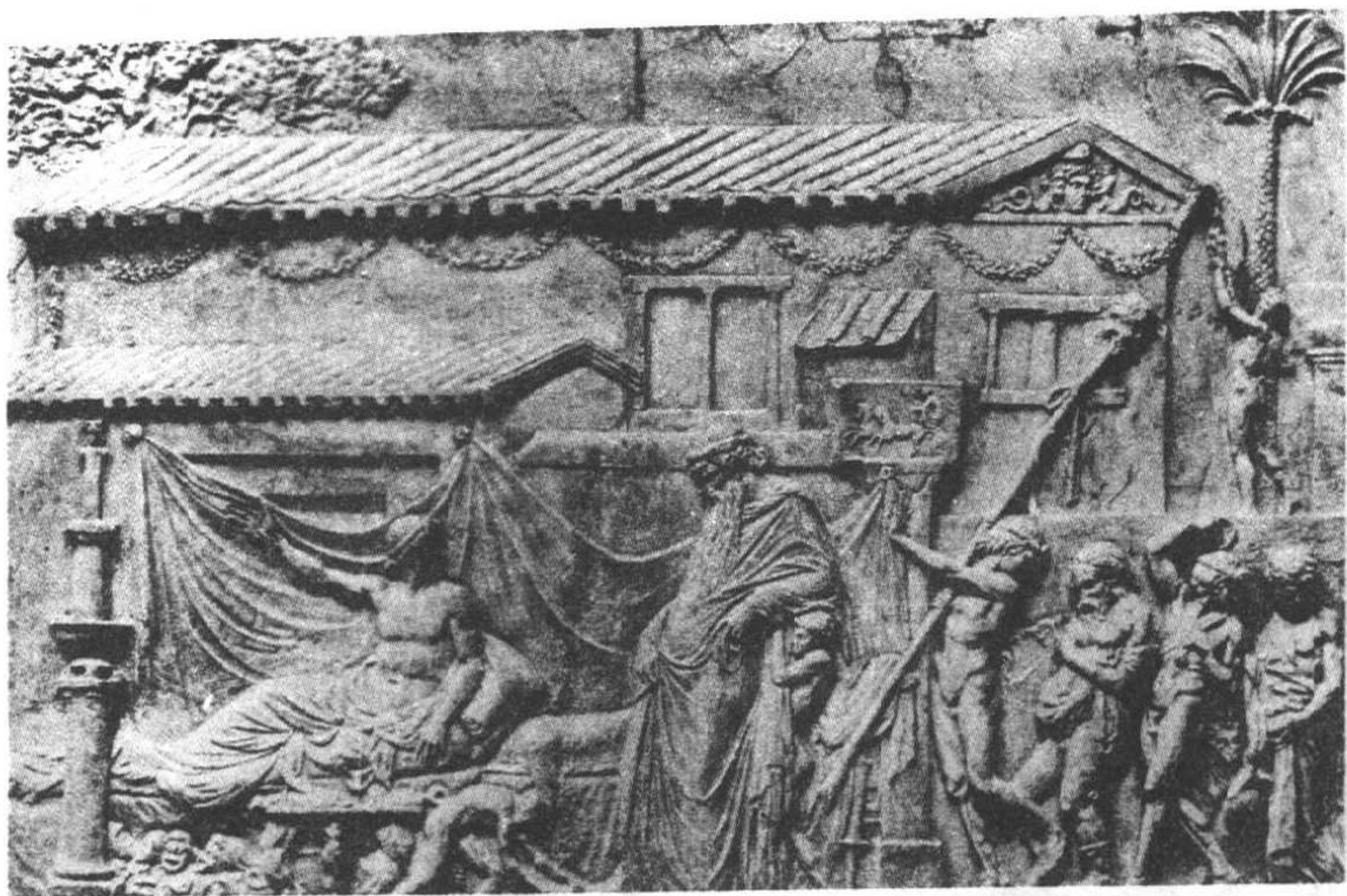
人物颇有鉴赏力，那是他的多里安人血统的特点；但是，由于屈从时代的精神，他加长比例（把躯体做成头部的八倍，而非七倍）削弱波利克莱泰斯的方形。他以不稳定的姿势——突然的动作使得前胸拧转过来，给全身以一种角形的不舒服感——推翻了雕像的稳固姿势（《阿伊亚斯像》，图75；《在休息的赫耳墨斯》；《持刮皮具的运动员》）。摒弃原由墙壁提供的支撑，现在雕像从各个角度作充分的造型——三度空间地，对解剖的过分分析赋予造型以筋爆肉突、枝节横生的外形，减损了力的表现。在日益活跃的爱奥尼亚传统中，亚洲的背景似乎赋予艺

术家们以无尽的新鲜性，这在国王像(哈利卡纳苏斯陵 *Mausoleum at Halicarnassus*, 约公元前350, 不列颠博物馆) 和《米洛维纳斯》(公元前三世纪初?, 罗浮宫) 中得到很好的表现, 后者是希腊艺术中遗世的最肉感的大理石像之一 (图97)。

在希腊化时期, 希腊造型法则为追求表现主义和自然主义而牺牲一切和谐的效果。雕刻家开始探索人的表现形式的全音阶: 痛苦、死亡、睡、笑、淫乐、柔情、本能、人体上的弱点、老年和幼年。在亚历山大时代, 在绘画的影响下, 肖像雕刻更具独立性; 同时, 风景进入浮雕, 有时成为浮雕的单一主题 (图98)。



97. 米洛维纳斯 (局部) 公元前三世纪初叶 (?) 巴黎罗浮宫



98. 狄俄倪索斯访伊卡鲁斯 浮雕 仿希腊化时期原作 伦敦不列颠博物馆

希腊化时期的艺术赞美蛮力。它创造了赫丘利 (*Hercules*) 型——肌肉发达的竞技场运动员，并显露出对长发蛮族型的兴趣 (《垂死的高卢人》)。古典时期的优美的运动员，现在变成竞赛场上的职业选手 (罗浮宫: 《奔跑的运动员》或名《自由民角斗士》*Borghese Gladiator*, 公元前一世纪, 图76和82)。在另一方面, 他们有时候女人气到两性人的程度。那个时期遗世的最大一组作品是为埃夫梅内斯二世 (*Eumenes II*, 公元前197—159) 所建的祭坛, 在帕加马, 祭坛有一根长三百九十英尺的饰带, 底座是波斯和亚述的样式, 描绘神与巨人之战 (*Gigantomachy*)。这一作品于一九五八年归还帕加马博物馆 (图99和643)。过分强调的形式设计、姿态的混乱运动、膨胀的衣衫、肌肉的夸张活动和痉挛的脸容, 表现了斗争、痛苦和死亡的一切激情。悲怆的情趣导致群像雕刻术的形成——将大量人



99. 雅典娜战巨人 宙斯祭坛饰带局部 帕加马 公元前180—159

柏林帕加马博物馆

物汇集于有点狂暴的行动之中（群像名《法内斯公牛》，那不勒斯博物馆）。罗得岛（*Rhodes*）派继承帕加马传统的戏剧性风格，这种风格在著名的《拉奥孔》群像（约公元前50）——希腊造型艺术的最后一件杰作——中依然富有生气。此群像于十六世纪发现于罗马，对米开朗琪罗起着深邃的影响（图645）。

绘画和工艺美术

如果支离破碎的遗物能帮助我们重建希腊雕刻的历史，尽管尚有许多空白点，那末，描绘的艺术作品亦同样遗失，除了后来的颓废时期中庞培、德洛斯和罗马的一些实例外（图100）。



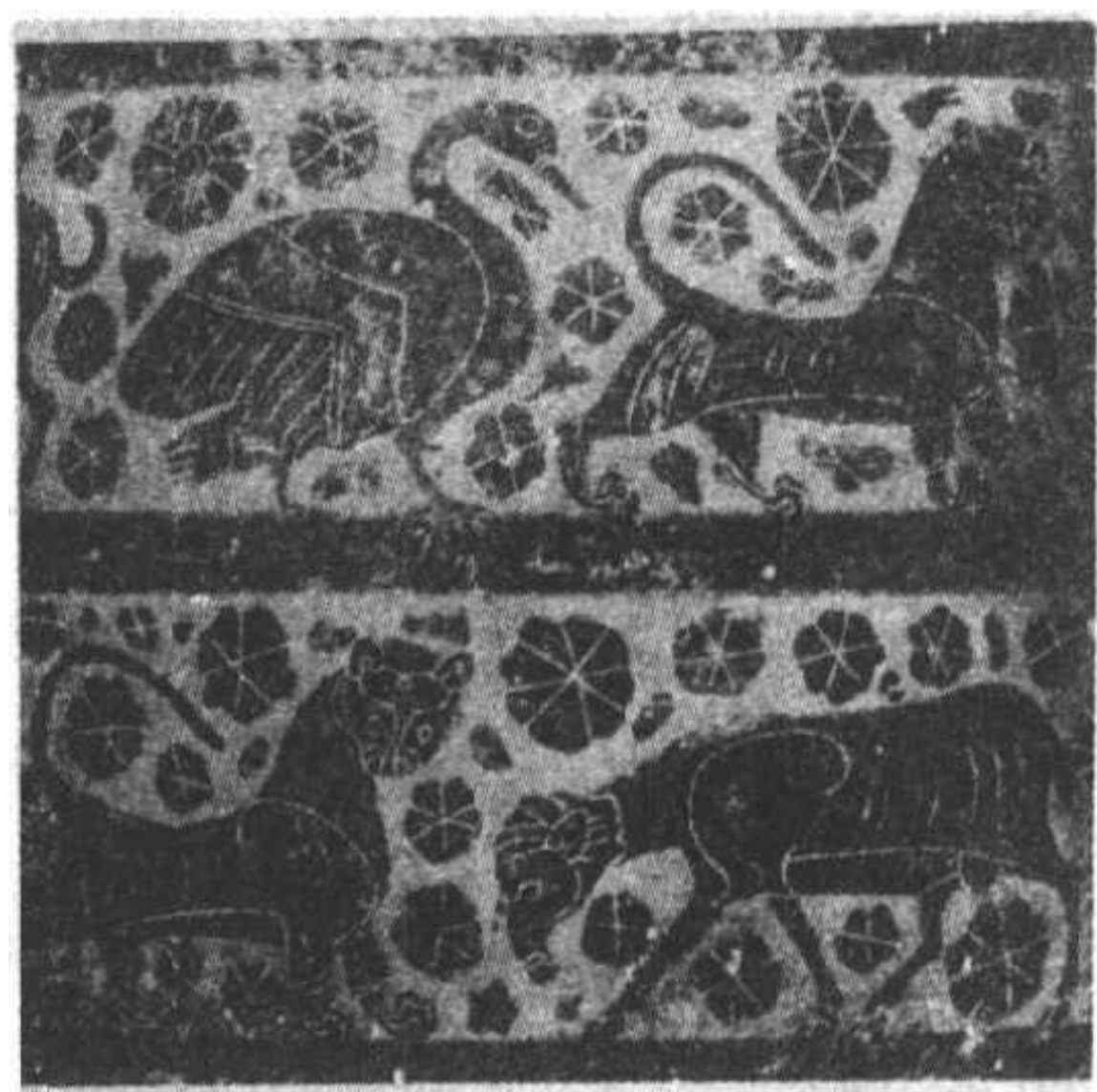
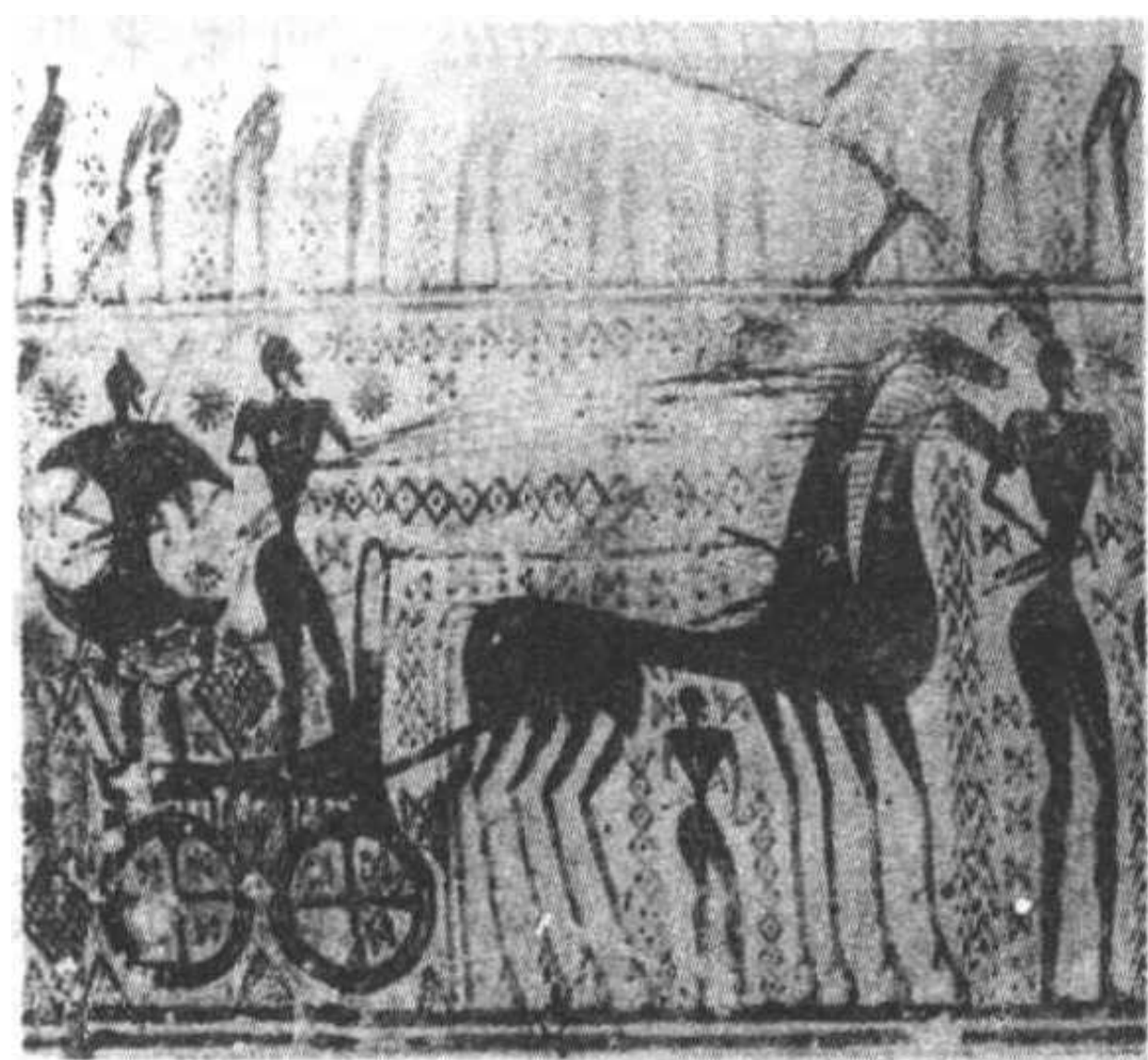
100. 庞培韦蒂别墅壁画

后者是极为美丽的，虽然有点粗俗，那是由于执笔者的平庸。因此我们至今对古代伟大画家的艺术一无所知：波利格诺图斯、泽夫克西斯（*Zeuxis*）、帕尔阿西乌斯（*Parrhasius*）、阿佩莱斯（*Apelles*）。然而，我们还是能够从留在工艺美术——饰瓶——上的痕迹获知希腊绘画演变的概况。数量不少的饰瓶实例（发现于坟墓）——出口到地中海区域各地——等于集各种形式的大成，这比之任何其它的造型艺术更能使我们再现希腊生活、习俗和风格总演变的大概。对饰瓶的研究告诉我们，绘画比雕刻更早地摆脱原始的羁束，这使我们对那么众多杰作的遗失格外地感到痛惜。

公元前七世纪前，季皮隆（*Dipylon*，雅典一公墓附近的大门）的大量雅典饰瓶显示出，象基克拉季斯岛的寺庙偶像一样，陶器亦受到几何形风格的影响（图101）。人体的三角形的因

袭，使我们想起了公元前第四千年期苏撒陶器和史前非洲洞穴绘画的风格。这种直线条式的倾向，与克里特人流畅的形式主义迥然不同，因而大概是原始多里安人的风格。我们已从雕刻上看到多里安精神总是保持方形的倾向（波利克利图斯和米龙）。陶器比雕刻更清楚地证明，曲线形是从亚洲经由爱奥尼亚传入的。公元前八和七世纪，罗得岛、维奥蒂亚和科林斯的作坊制作的陶罐，在浅色底上饰以深色的形象，以连续的饰带铺开，由动物组成，既是自然主义的，又带点幻想色彩，源出于腓尼基或甚至亚述的艺术（图102）。公元前七世纪采用了日常生活的情景，最初与动物装饰混和。雅典陶器——通过科林斯人之手泛滥于市场——日益增长的影响，使饰瓶脱离了东方的影响。

雅典运用在红底上作黑色形象的制作方法（约公元前650—530），首次描绘了神话故事，它摒弃依据环状带的设计，取排挡间饰式的构图，即用淡红色勾出矩形面。刻在黑色形象上的



101. 大搅拌碗 几何形式 雅典季皮隆 雅典城邦 公元前八世纪 局部
巴黎罗浮宫

102. 饰瓶 科林斯 公元前七世纪末叶——六世纪初叶 局部 巴黎罗浮宫



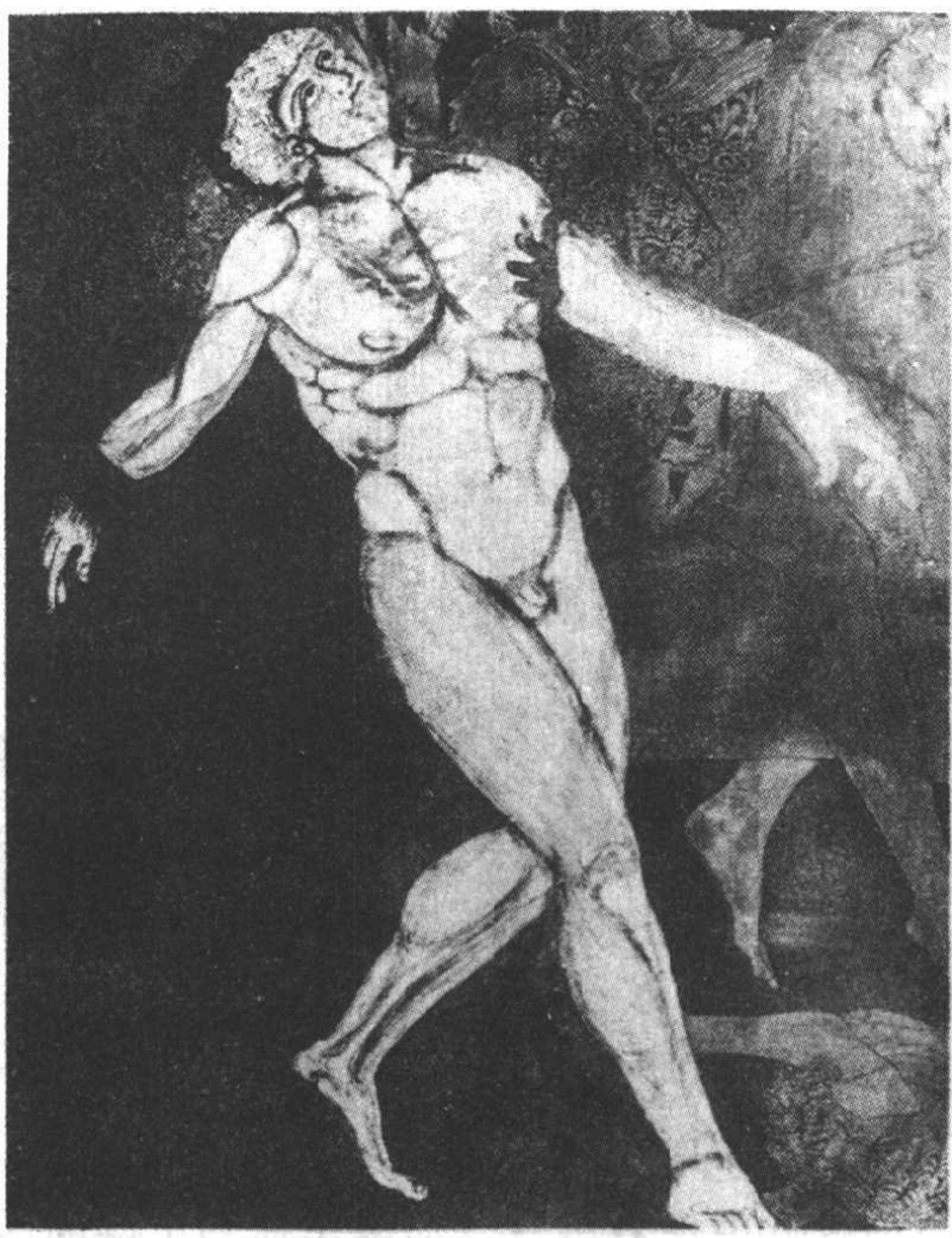
103. 阿喀琉斯和埃阿掷骰子
埃克塞基亚斯黑色人物罐局部
公元前六世纪下半叶
罗马梵蒂冈

104. 饮水器皿底部 红色人物
弗里戈斯 约公元前490—480
伦敦不列颠博物馆



线条并非为了造型。花叶饰的美丽、剪影的优雅和逼真的姿态，显示出绘画远远走在雕刻的前面，后者仍然受大块体积的主宰。一种恶魔般的生命力使这些虎虎有生气，显露出荷马史诗的活力（图103）。

公元前六世纪末叶，黑底红花制作法的发明归功于制陶者尼科斯塞内斯（*Nikosthenes*）或其同行安佐基泽斯（*Andokides*）。浅色的人物使画者能够用笔描绘，分析造型、透视、远近关系和光影。绘画的日益增强的影响将艺术家推向自然主义而牺牲装饰风格的美，人物不再是剪影，而是依据其内在的造型。最精美的红花饰瓶是属于所谓“古朴”或“古风”时期（约公元前六世纪末叶至四六〇年）。埃夫弗罗尼奥斯（*Euphronios*）、制陶者弗里戈斯（*Brygos*）和祖里斯（*Douris*）署名的一些华丽的绘瓶中，现实主义和风格之间的平衡是菲季亚斯的和谐之先驱（图104）。萨索斯画家波利格诺图斯于公元前四七



105. 埃罗斯之死 鲁伏碗局部 公元前四世纪上半叶

布格利亚鲁伏伊亚塔博物馆

○年抵达雅典后,自然主义得到强调,他的绘画中有透视效果和心理描写。公元前四五〇年左右,陶器的“雅式”(“*fine style*”)时期开始:菲季亚斯的美学在绘画中出现,导致某种程度的陈陈相因。开始于公元前四二〇年前后的奢华风格时期中,主要代表人物是米季亚斯(*Meidias*),制陶术因模仿绘画而走入歧路,构图中的人物过多而显得混乱不堪,造型显示体积(图105);为了与画家争长短,制陶者开始违反其媒介物的装饰规律——这一切缺点在南意大利的陶器中得到进一步的突出,南意大利制陶术的发展与伯罗奔尼撒战争后雅典制陶术的

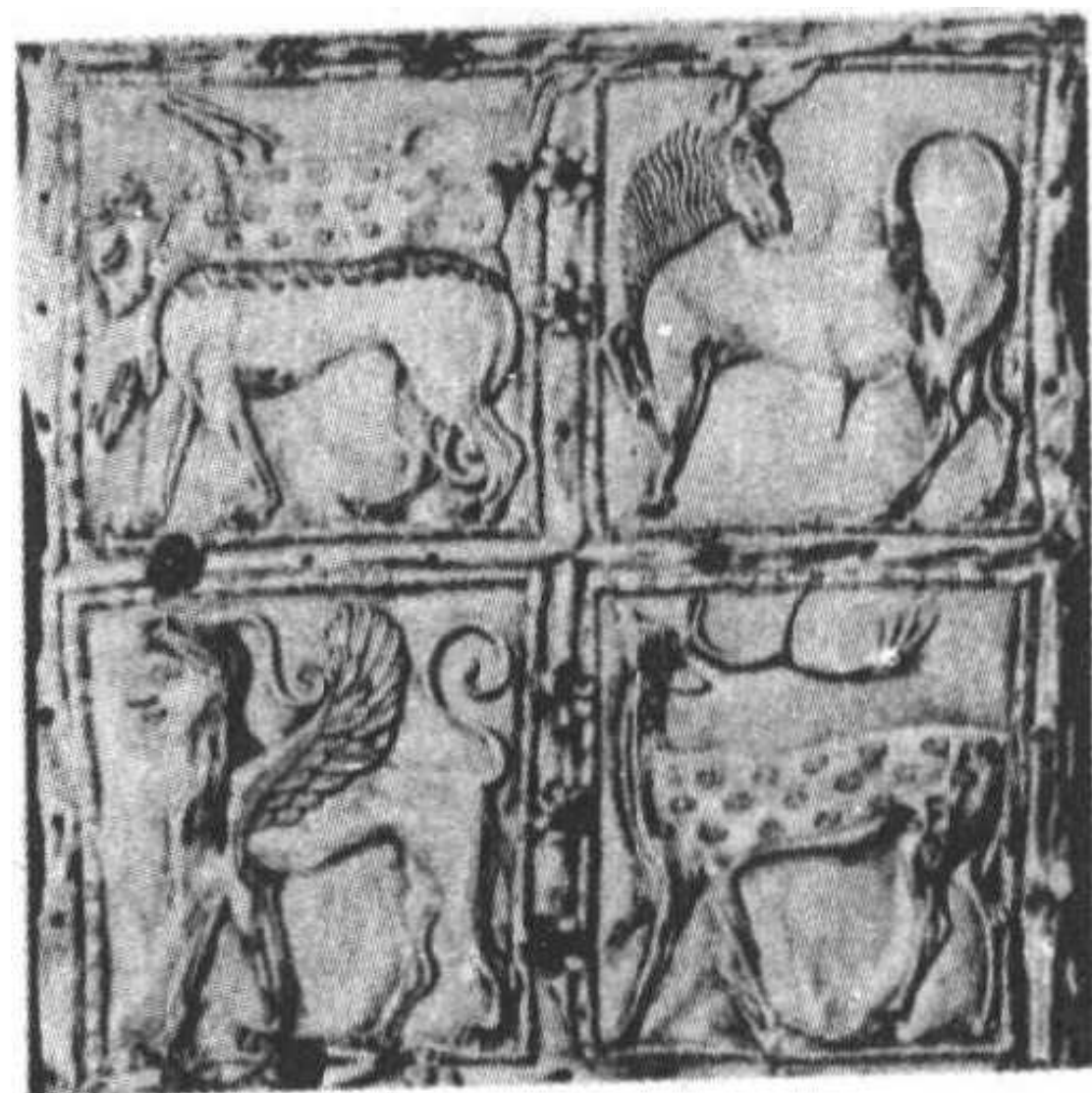


106. 雅典式搅拌碗 巴黎罗浮宫

107. 饮水器皿 巴黎罗浮宫

108. 细颈瓶 巴黎罗浮宫

109. 德尔法金匾 局部
公元前六世纪下半叶
巴黎国家图书馆



衰微是同时平行的。遗世的最接近绘画的希腊陶器，是白底墓葬细颈瓶（*lekythos*）或油罐，在石灰色底上画出结实的轮廓，形象均模仿灰幔绘画。公元前五世纪的某些细颈瓶设计之美，使我们对大师们的原作的遗失益感痛心，因为我们现在所知道的那么多的细颈瓶均出于平庸工匠之手。

希腊人特别偏向于宏伟的艺术，在工艺美术方面，除了陶器，别无建树；在陶器方面，他们创造了某些令人赞叹不已的形式——特别适宜于饰瓶的各种用途——和相当美丽的装饰风格。希腊人不在意享受，所以不鼓励日常用品和家具的制作，除了希腊化时期之外。微型青铜雕刻是大型雕刻的唯一反映，但铜镜有一些美丽的刻纹。希腊人的鉴赏力是朴素的，不追求



110. 叙拉古铸币 公元前五世纪末叶 巴黎国家图书馆

111. 希腊浮雕宝石 公元前四世纪 巴黎国家图书馆

112. 两猎人 青铜隔（部分） 公元前七世纪 巴黎罗浮宫

113. 男性佝偻病患者 赤陶 希腊化时期 巴黎罗浮宫



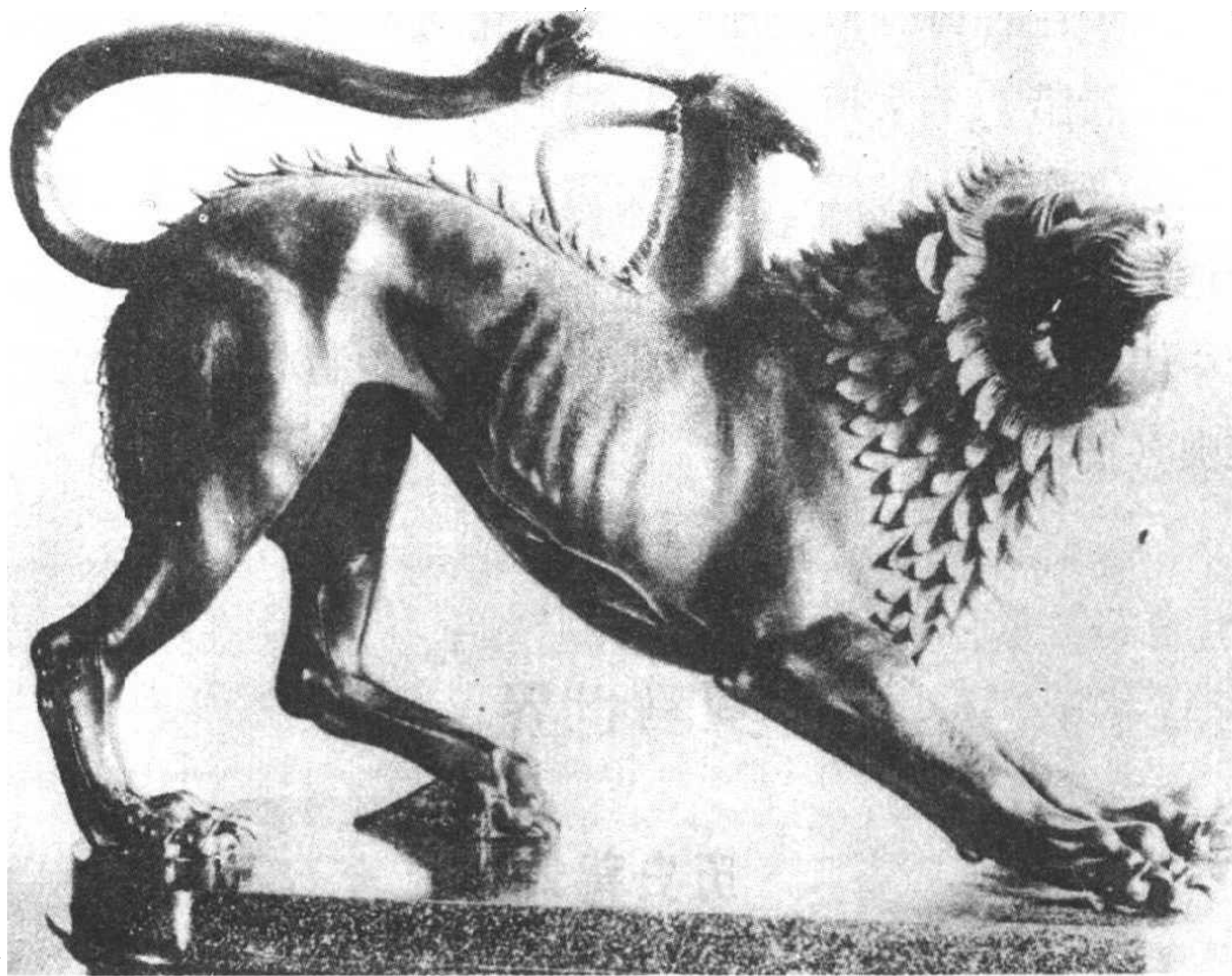
时髦，至少在古典时期是如此。希腊化时期的某些精美银器尚存于世。希腊艺术家用硬质宝石制作了一些卓越的凹雕，当作印章；在亚历山大时代，他们发明宝石雕刻，用缟玛瑙作浮雕，巧妙地利用宝石的层层不同的色彩。他们的雕刻才能亦在钱币铸造中表现出来，这一艺术的最优秀样例，制造于叙拉古，而非雅典（图110）。

罗马世界

历史背景

在意大利中部地区（托斯卡纳*Tuscany*和拉齐奥*Latium*），早于罗马艺术的埃特鲁斯坎（*Etruscan*）艺术，是希腊艺术的地方性扩展。在古风时期（公元前七世纪至五世纪上半叶），它在爱奥尼亚寻求并找到最适当的灵感。古典的潮流（公元前五世纪下半叶至四世纪）较为陈腐。公元前三世纪起，这一艺术的迅疾衰落产生了新原始形式，预示着罗马帝国后期和中世纪早期的造型风格或现代艺术的某些面貌。

埃特鲁斯坎人进口大量雅典饰瓶，在他们自己的地下墓穴的壁画中模仿饰瓶的构思。壁画以原始的格调画成，但带有叙述性，与具有亚洲情感并预示罗马现实主义的古典精神相去甚远。罗马人继承了他们的肖像画天赋。埃特鲁斯坎人还留下一些精美的古风青铜器（图114）。我们所知道的关于他们的少量建筑（城墙、城镇工程）是有趣的，因为这些建筑显露出楔形石拱的十分早熟的运用，那时的希腊人对此尚无所知。



114. 阿累索吐火兽 青铜 埃特鲁斯坎艺术 约公元前500—475 切利尼复制
佛罗伦萨考古博物馆

共和国时期的罗马艺术，目睹希腊美学渗入埃特鲁斯坎样式的缓慢过程。在共和国晚期，希腊美学取得全面的胜利，那时罗马的贵族对被征服的希腊着了魔，竞相寻觅收藏希腊艺术杰作的原作或摹品。凯撒开始将罗马建成帝国首都的大改造，兴建巨大的公共建筑：一个公所、一个剧场、阿埃米利亚和尤利亚大会堂（*Aemilia and Julia basilicas*）和尤利亚元老院（*Curia Julia*）。所谓“奥古斯都式”（“*Augustan*”）艺术出之于政治学说的希腊—罗马大综合；因为奥古斯都要在文学艺术中建立罗马的古典主义，以与希腊范例媲美，并使之成为帝国的典型文化。建筑师维特鲁维乌斯·波利奥（*Vitruvius Pollio*）于公元前二十五年至二十三年间撰写的建筑论文，浓缩了

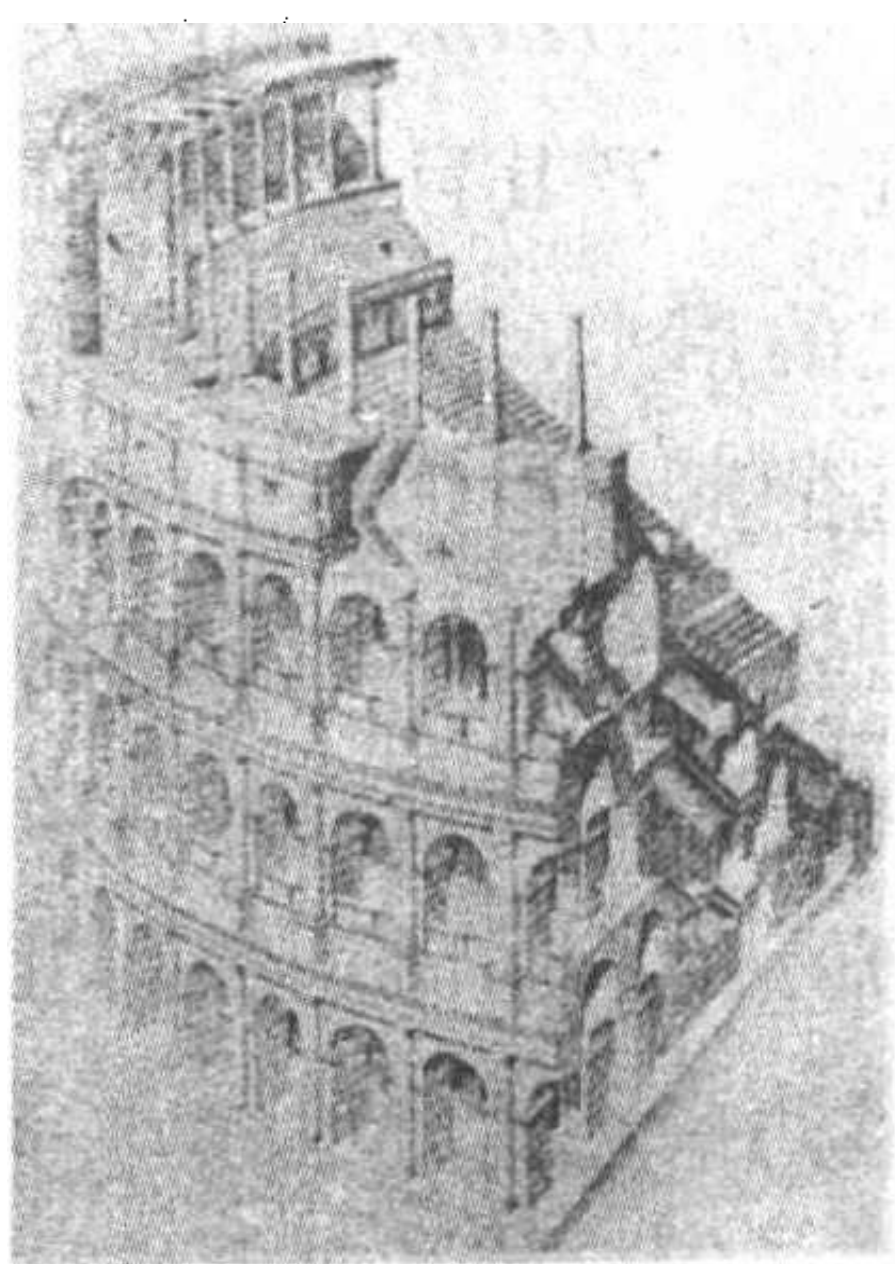
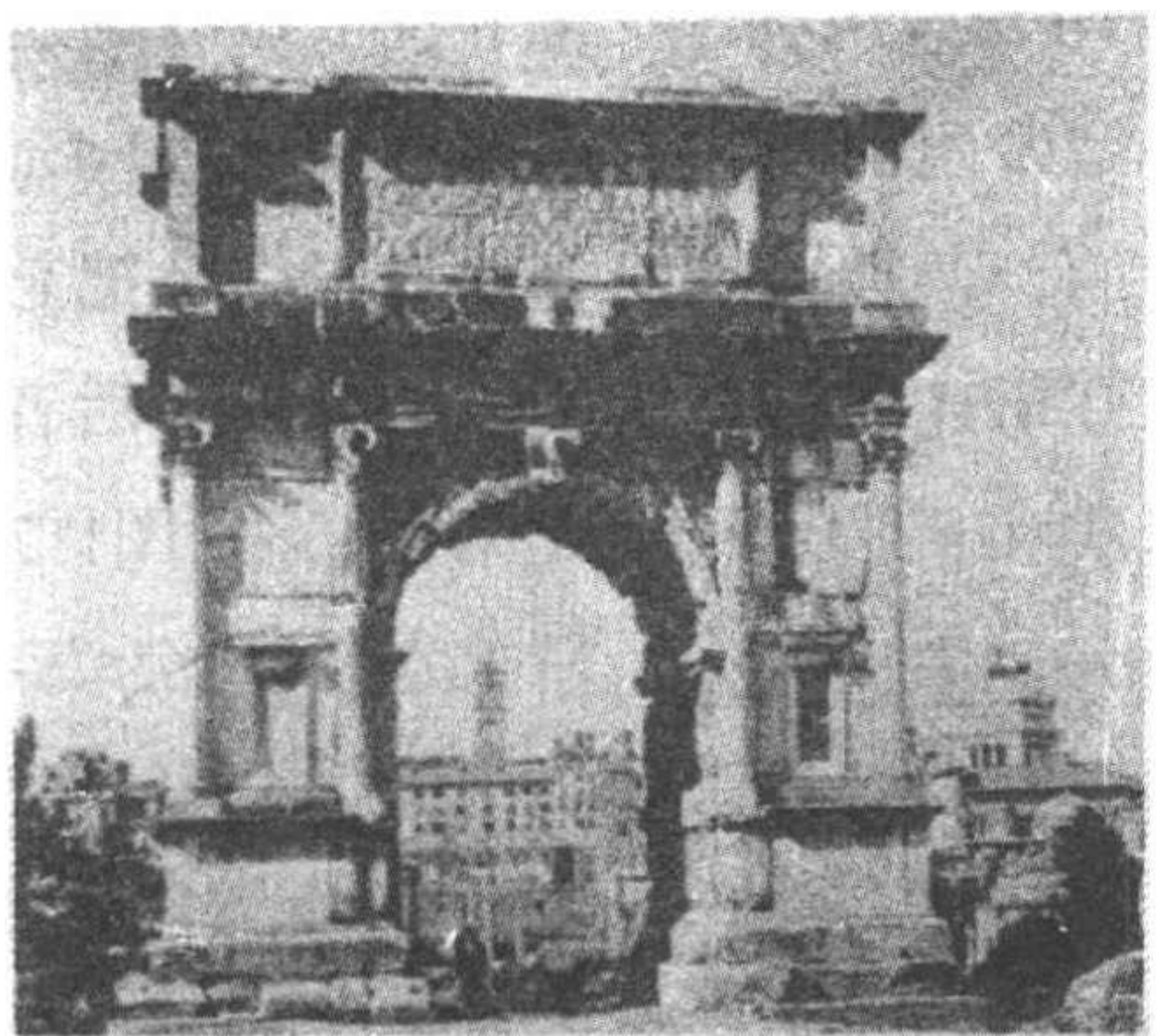
这一古典主义的诸原则。奥古斯都在罗马建造了许多巨大建筑：公所（*Forum*）、城门、马尔切卢斯剧场（*Theater of Marcellus*）、若干寺庙包括复仇者马尔斯（*Mars the Avenger*）和帕奇斯祭坛（*Ara Pacis*）（图120）。这是伟大的建筑时期的开端，扩展到帝国各地，给如此众多的人们带来罗马政府的恩惠、和平和安适。公元六十四年罗马大火促使尼禄——不论他是否要对此灾难负责——能够把该城建设得更为健全，并为自己营建巨大的宫殿（金屋*Golden House*）。一世纪，韦斯帕西安〔*Vespasian*, 9—79, 罗马皇帝〕建造圆形剧场——后来叫作大圆形竞技场（*Colosseum*），由蒂图斯〔*Titus*, 40—81, 罗马皇帝〕完成，多米蒂安〔*Domitian*, 51—96, 罗马皇帝〕增建一层。安东尼时期是帝国各地建筑兴旺的时期之一。完完全全沉浸于希腊文化的阿德里安〔*Hadrian*, 76—138, 罗马皇帝〕，试图在蒂沃利别墅（*Villa at Tivoli*, 127—134）中使最优秀的希腊建筑的形象传之不朽，并重建万神殿（*Pantheon*, 115—125）。他的阔大的寝陵后来并入圣安吉洛城堡（*Castle of Sant'Angelo*）。一九一年罗马再次大火，促使塞普蒂穆斯·塞韦鲁斯〔*Septimus Severus*, 146—211, 罗马皇帝〕和卡拉卡拉〔*Caracalla*, 188—217, 罗马皇帝〕大兴土木，在他们营造的建筑中，有罗马的建筑杰作之一——卡拉卡拉浴场（*Baths of Caracalla*, 212—216）。营造活动持续至帝国崩溃（康斯坦丁或马克森蒂乌斯大会堂*Basilica of Constantine or Maxentius*, 310—312）。整个罗马世界布满纪念碑建筑。普罗旺斯留存若干建于一和二世纪的十分精美的建筑（奥朗日*Orange*的拱门和剧场、尼姆*Nimes*和阿尔*Arles*的圆形剧场）。在非洲提姆加德（*Timgad*）、斯贝特拉（*Sbeitla*）和埃尔吉姆（*El Djem*）有优美建筑的废墟；在帝

国的版图中，亚洲巴勒贝克（*Baalbek*）有规模巨大的纪念碑建筑。至于大平原上的庞培和埃尔库拉诺伊姆（*Herculaneum*），七十九年被维苏威火山所埋，重新发现于十八世纪，两城与其说是罗马艺术的西分支，毋宁说是希腊艺术的西分支。

建 筑

罗马人的才能在建筑领域中找到了其最有力的表现形式。持续的和平、频繁的贸易带来的财源、官方为公众福利并结合罗马人好享受而兴建的公共建筑，这一切促使欧洲各地产生了对建筑物的大量需要。

至于宗教建筑，罗马人从希腊寺庙和埃特鲁斯坎传统中汲取灵感，显露出对“科林斯式”的偏爱。他们亦采用“托斯卡纳式”（“*Tuscan order*”）——希腊多里克式的埃特鲁斯坎解释。他们特别在土木工程方面有所创新，营造功效完美的建筑物。公共礼仪和社会需要的发展，使拱的采用——促进了纪念碑建筑新类型的创造——成为现实；拱和拱顶所具有的弥补罅隙的可能性——他们以非凡的技术和科学性加以处理——使得他们能够营造应大型会议所需的、开间十分宽大的有顶建筑。他们摒弃使用修琢过的石材而不施灰浆的希腊建筑方法，采用泥砖或毛石的建筑体系，并发明一种异常坚固的胶泥。他们在泥砖和毛石上覆以大理石贴面，随心所欲地把希腊样式加在别的样式上面，象希腊一样，无视与结构有关的装饰。他们在泥砖或胶泥的有力支撑物上安置巨大的拱和拱顶：穹窿、坑道拱顶、交叉拱或交叉拱顶。这一切原理似乎来自小亚细亚；对希腊化时期城市的较充分的知识或许会使你感到罗马的创造发明的数



115. 蒂图斯拱门 约八一年立于罗马公所内

116. 大圆形竞技场（正视图） 始建于约80

量大为减少，因为这些创造发明的大多数源出于希腊。

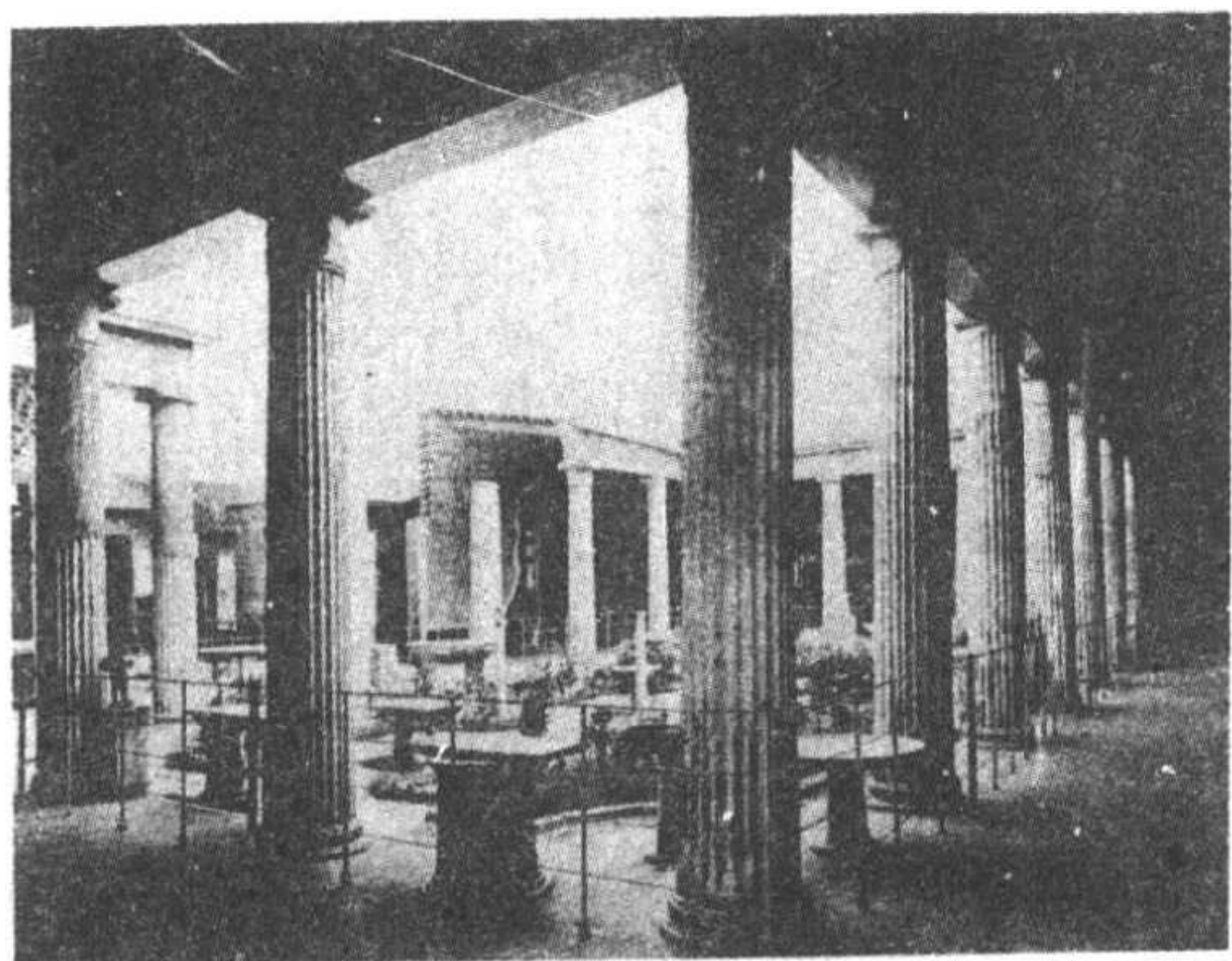
出于礼仪的用途，罗马人从希腊文化中接受了纪功柱和凯旋门，以及从一条到三条连拱廊等一切形式（图115）。至于公共建筑，他们亦接受东方的长方形堂（*basilica*）；这种建筑有一个中殿或一个中殿和侧廊，侧廊常常终止于半圆形后殿；他们造得很完善，把它用作交易场所、有顶的市场或给地方长官派用场。公所是做生意的公共场所，环以连拱廊，饰有纪念物和艺术作品。他们接受希腊人的剧场，不过改建在露天的空地上，呈半圆形，围以层层拱形的看台。他们把两个剧场并成一个，发明了圆形剧场（图116），呈椭圆形，用作竞技表演。这是实用设计的杰作。竞技场（*hippodromes*）源出于希腊的运动场，通常是木结构，存世的遗迹甚少。公共浴场（*thermae*）——罗马的不朽创造之一——包括公共浴池、赌场、各种消遣的场所（散步场、健身房、图书馆、演讲厅）。中心暖气系统从地下和壁间通向各处；浴池分热水池（*caldarium*）、蒸气池

(*tepidarium*) 和冷水池 (*frigidarium*)。罗马卡拉卡拉浴场遗迹——及其巨大的拱门——是帝国的壮观。为了给城市供应充足的用水，罗马人营造巨大的、架在连拱门上的引水渠，把老远的河水引进城中的水塔。住房建筑有公寓及私人别墅。后者把古老的埃特鲁斯坎建筑形式和希腊建筑形式结合起来(图117和118)。庭院或入口 (*atrium*) 中央有一个露天水池 (*impluvium*)，周围是各种用途的堂室、公用房间、主人办公室或家谱储藏室 (*tablinum*)；在这部分——源出于埃特鲁斯坎式——的后面是私室，这与希腊住房一模一样，围着花园，点缀着柱拱廊 (图117)。

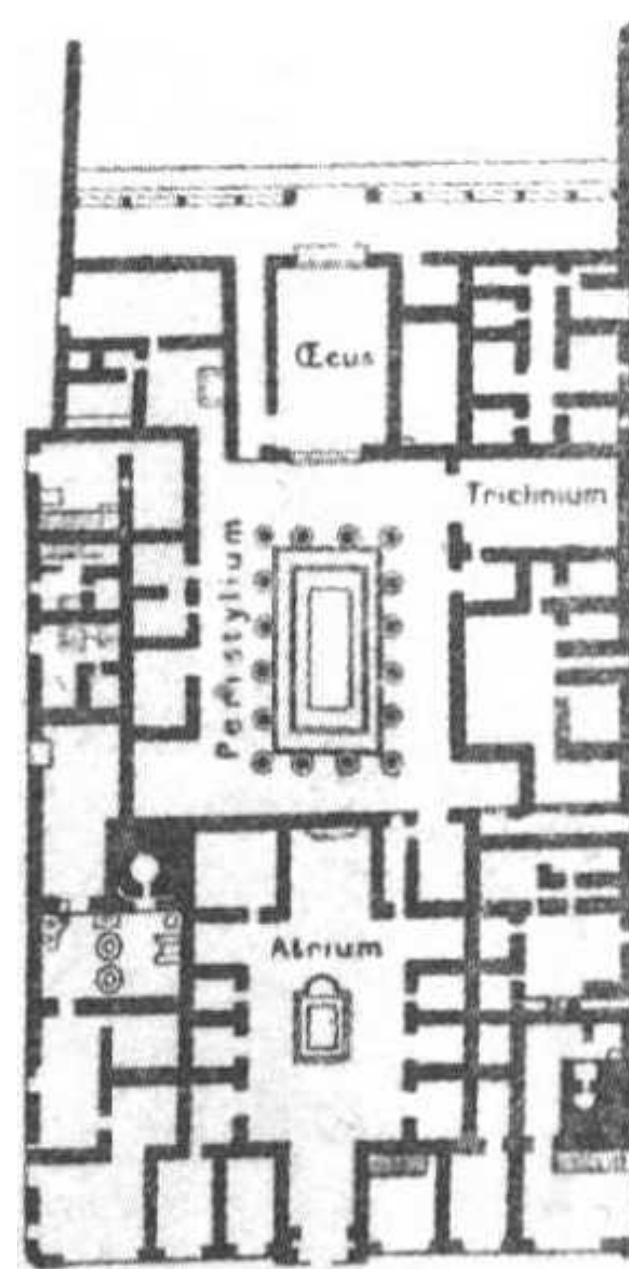
罗马人对不朽的壮观有着杰出的见识，这可从他们的圆形剧场和引水渠建筑中看到。他们从垂直或水平的直线 (柱和柱顶盘) 和曲线 (拱和拱顶) 的结合中取得极好的效果。他们的某些建筑的伟大顶峰并不偏爱完全采用单一的“样式”；故而罗马建筑师把多里克式、爱奥尼亚式和科林斯式合而为一。从爱奥尼亚式和科林斯式的结合中，他们创造了第四种样式——“合成式” (*Composite*, 常称作罗马式)。除了宗教建筑之外，他们通常省去柱上的凹槽，听凭柱身光滑。柱身通常用整块大理石凿成，而不是分段竖立。不幸的是罗马人热衷于别具一格的情致，因而减损了他们最可爱的纪念碑建筑的宏伟壮观，唯后来的废墟——其装饰尽失——才显示出建筑的纯正性和力量。

在建筑中，他们大量运用彩饰，把从欧洲各地运来的不同颜色的大理石拼配在一起。

总的来说，他们追求的是华丽和力量的效果，意图激起下层民众的想象力；而希腊的建筑——为较有教养的公众而建



117. 庞培韦蒂别墅柱廊



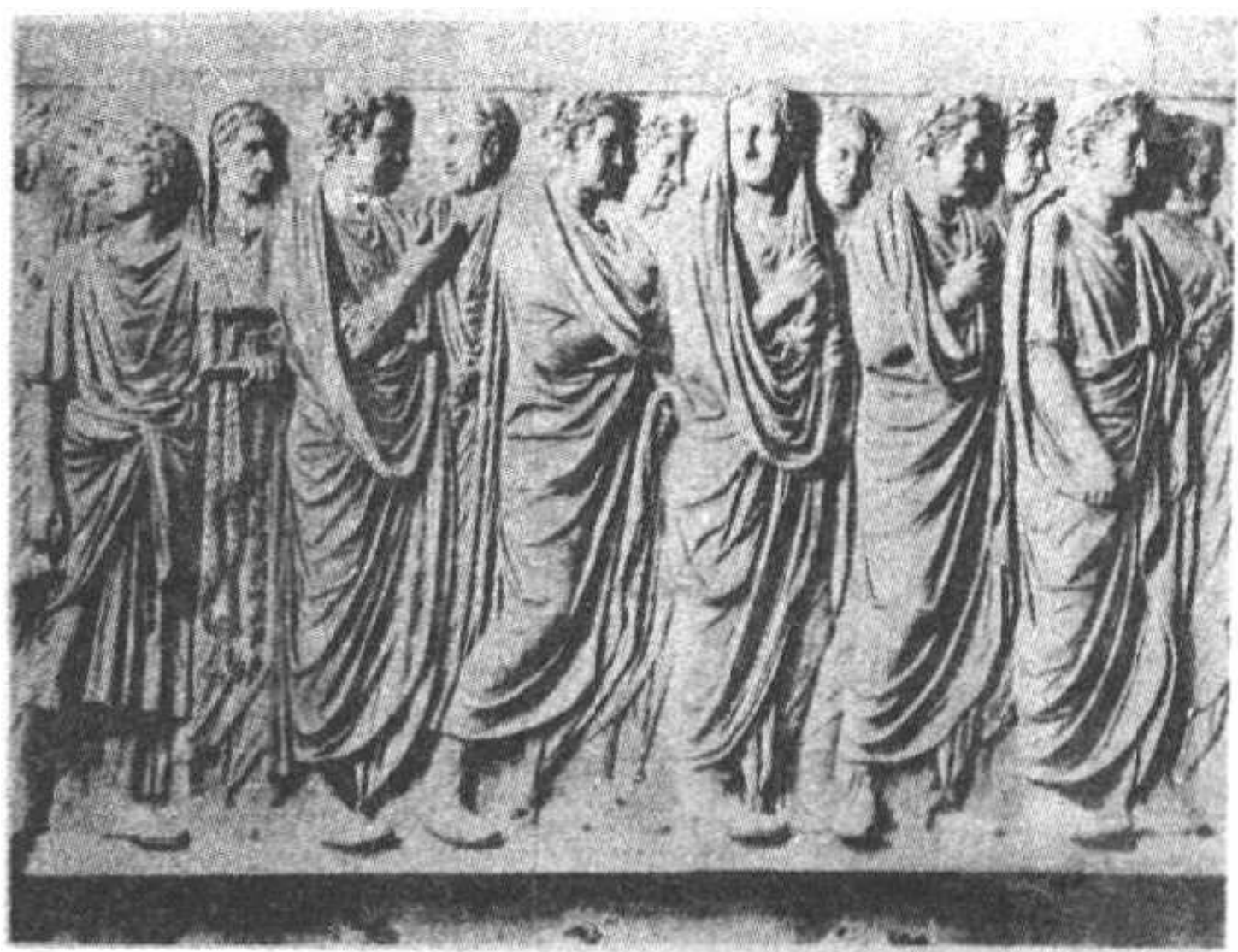
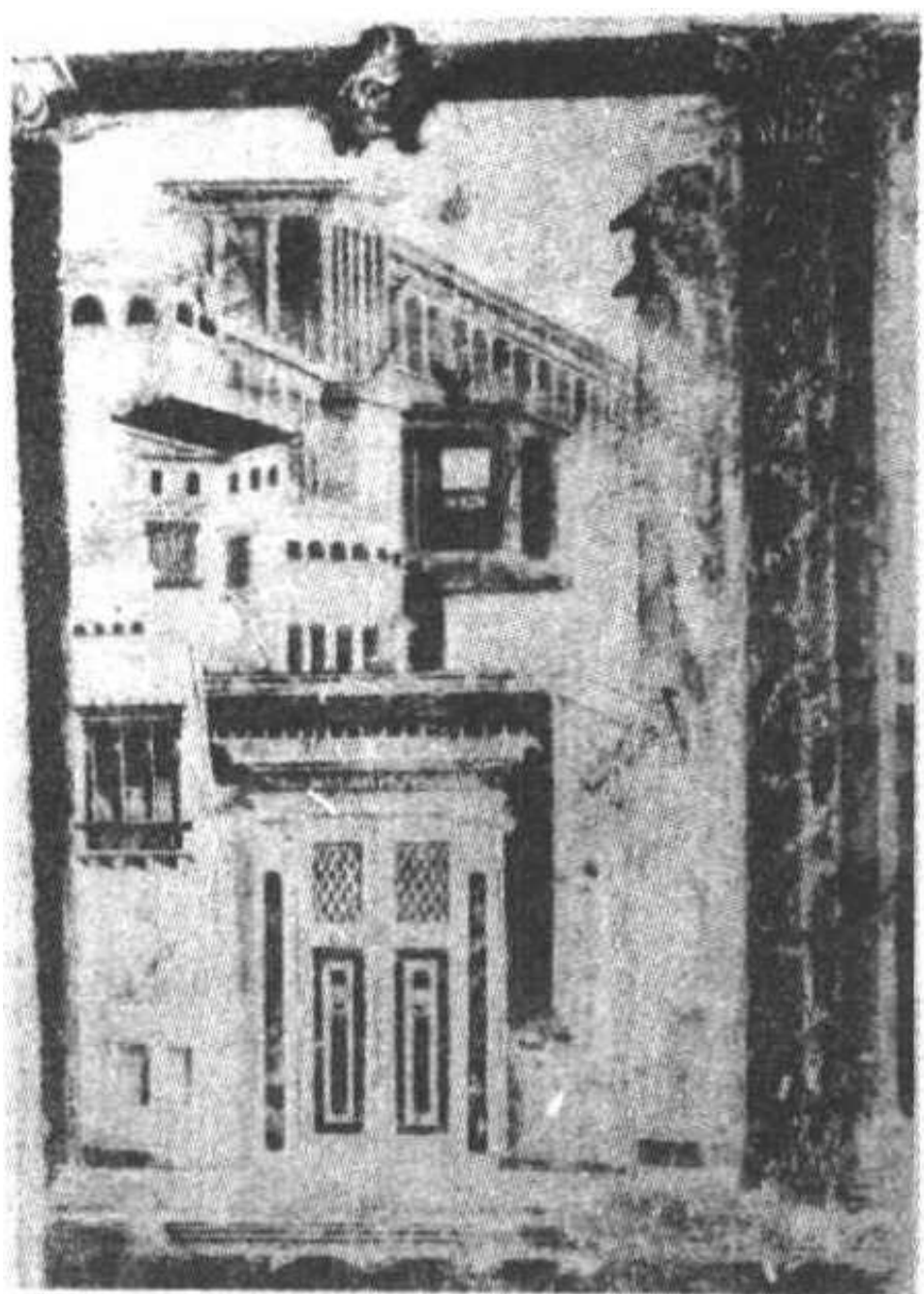
118. 庞培潘萨别墅平面图

——则主要是投有识之士所好。

雕刻、绘画和工艺美术

罗马房屋的内部，布满表现装饰和建筑主题的绘画（图119）和花叶饰，以及描绘神话故事的镶板（图100）。

罗马对雕刻的贡献并不突出。他们赞赏希腊的造型成就，不过作一些认真的临摹罢了。奥古斯都的首倡创造了一种官方样式，威严肃穆，姿态拘谨，着习俗的衣饰（图120）。讲实际的罗马思想把希腊浮雕的哀婉变形为历史和描述的样式（蒂图斯拱门 *Arch of Titus*；图拉真纪功柱 *Trajan's Column*，图121）。最有独创性的是肖像，与希腊的肖像不同，它真实地再现模特儿的外形而不加以理想化（图122），这是古老的土生土长的世系对希腊美学的报复。在工艺美术方面，罗马人追随希腊的范例，制作了一些精美的青铜器物，其中有许多完整地发

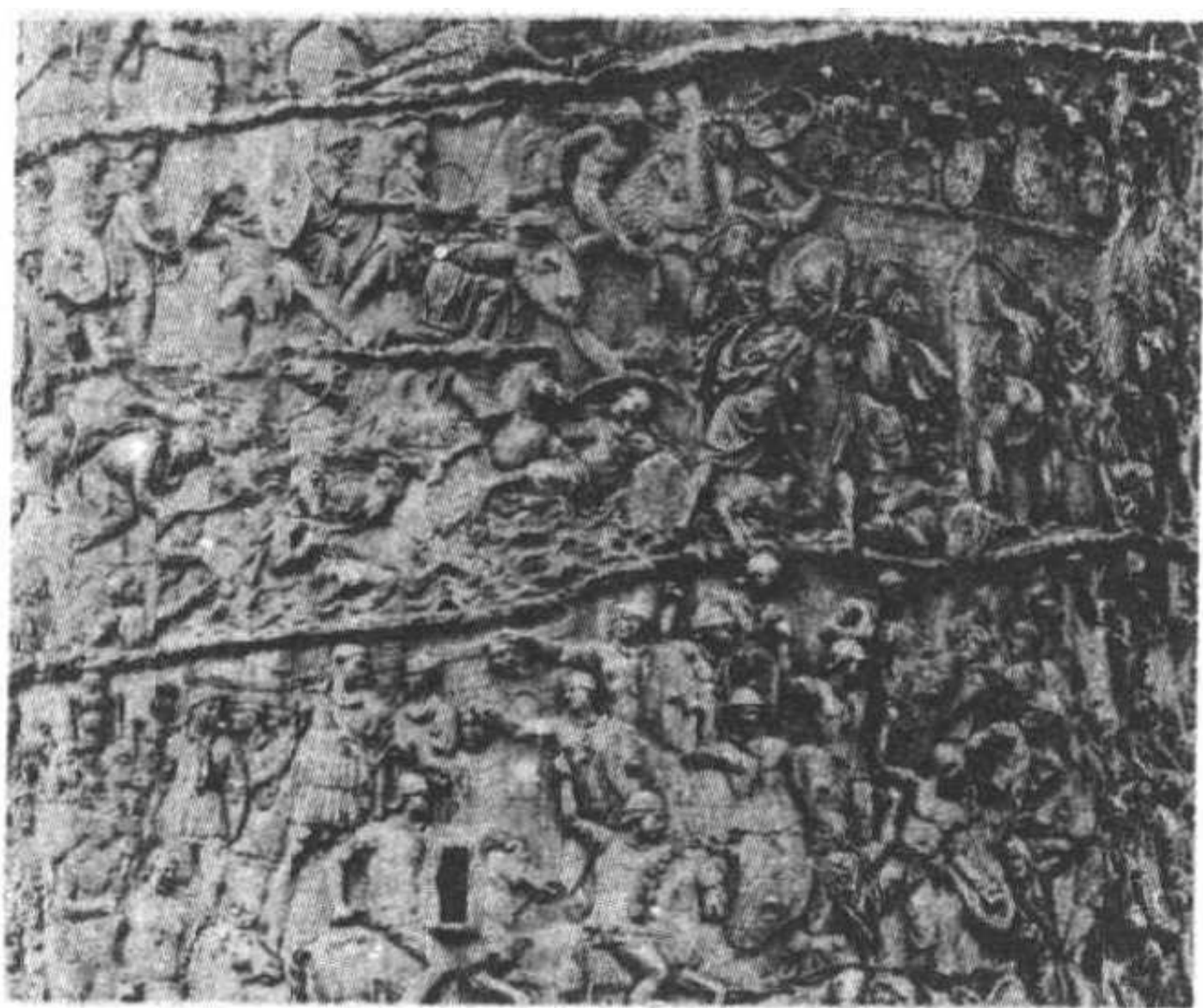


119. 装饰壁画 波斯科里尔（庞培附近） 纽约大都会博物馆

120. 议员和僧侣 罗马帕奇斯祭坛北饰带局部 公元前 9

121. 罗马图拉真纪功柱局部 一世纪初叶

122. 庞培银行家卢奇乌斯·卡奇里乌斯·尤昆杜斯胸像 青铜 约 50
那不勒斯国家博物馆

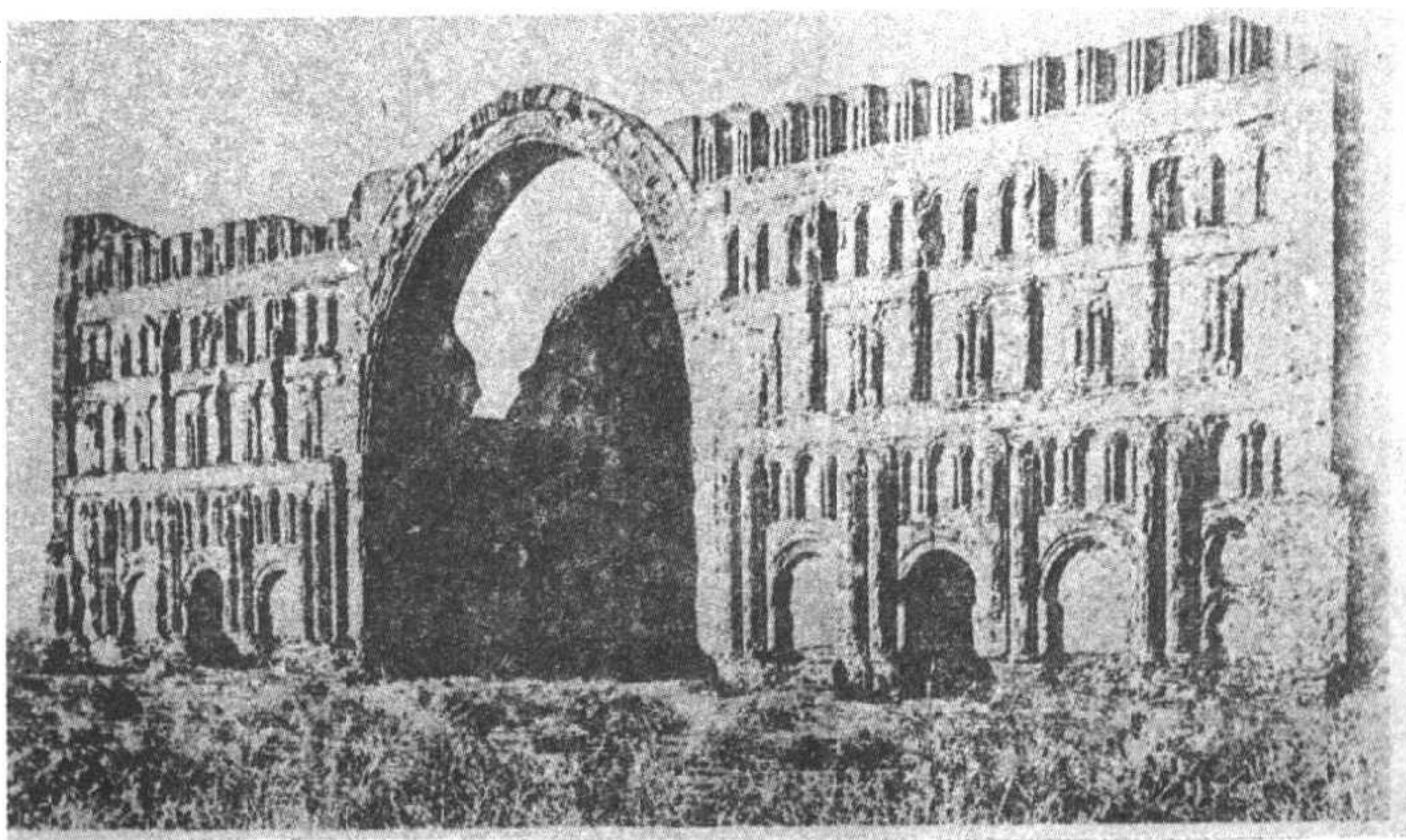


现于庞培和埃尔库拉诺伊姆遗址。在另一方面，陶器呈现出纯粹的工业性。

东方的对抗

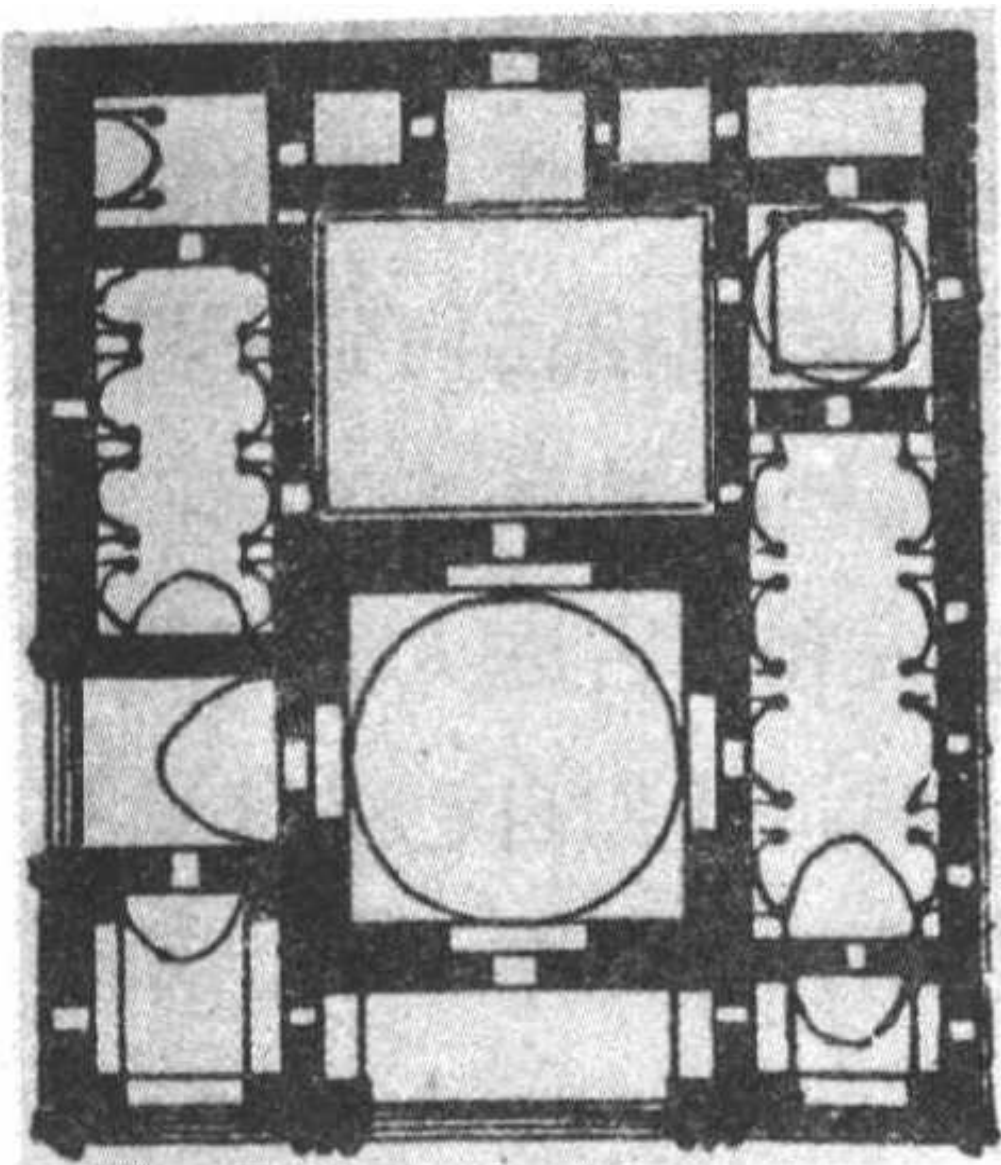
亚历山大把希腊世界的疆界一直推到印度河。他身后的伊朗和美索不达米亚诸王朝继续着一种对希腊文化的肤浅模仿，因而窒息了本土的艺术。塞琉西诸王后，阿耳萨西帕提亚王朝（*Parthian Dynasty of the Arsacids*）——在铸币上把他们自己描绘成“亲希腊者”（“*Phil-Hellenes*”）——仍然依附希腊文化。但是萨萨尼亚人的革命（227—641），表现出返回到阿黑门尼德雅利安主义（*Achaemenian Aryanism*）的民族传统，基于马资达克宗教运动的复辟。征服罗马人和拜占庭人的萨萨尼亚人，将希腊文化驱回到海边，与此同时，他们自己被穆斯林征服。他们背对地中海，发展着一种艺术，那是东方以伊斯兰和拜占庭艺术的形式入侵西方的基础。

在建筑领域中，萨萨尼亚人的成就多多少少与罗马人并驾齐驱，以承受拱的压力之厚实的砖结构支撑系统替代柱和层楣的希腊建筑。他们继承美索不达米亚的建筑方法，使构造拱、桶形拱顶和穹窿的科学日趋完美；在大胆运用穹窿方面，甚至连罗马人亦望尘莫及（在泰西封*Ctesiphon*的巨大椭圆形穹窿宽八十四英尺六英寸，高一百二十三英尺六英寸，深一百五十六英尺，图123）。他们以立于四角上的突角拱或巨大的曲线倒三角穹隅，将小圆顶的方形设计变为圆形设计，使圆顶的张力抵销。他们的宫殿设计（泰西封；萨尔维斯顿*Sarvistan*，图



123. 沙普尔一世宫（241—272）

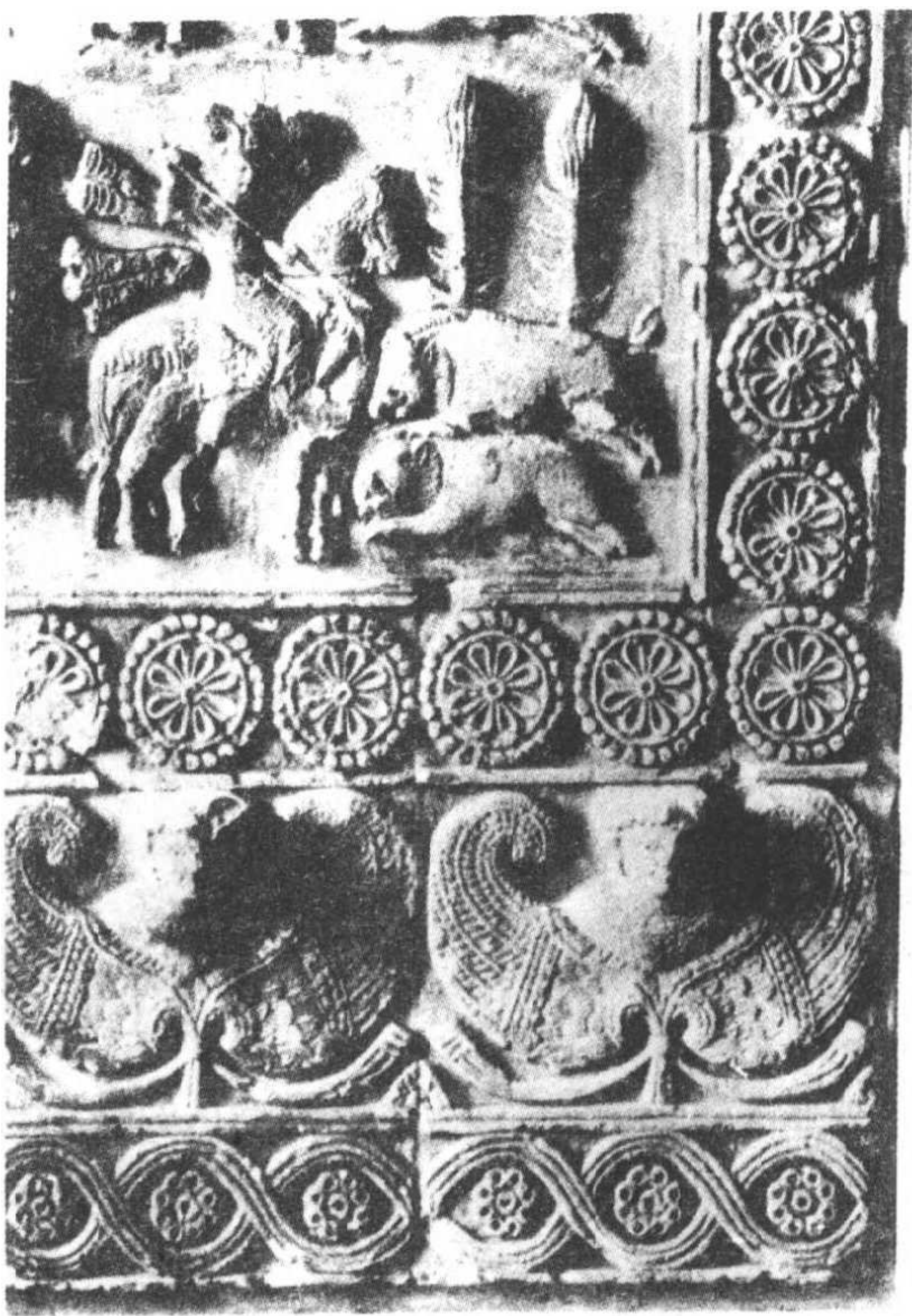
波斯泰西封



124. 萨尔维斯顿宫平面图

萨珊时期

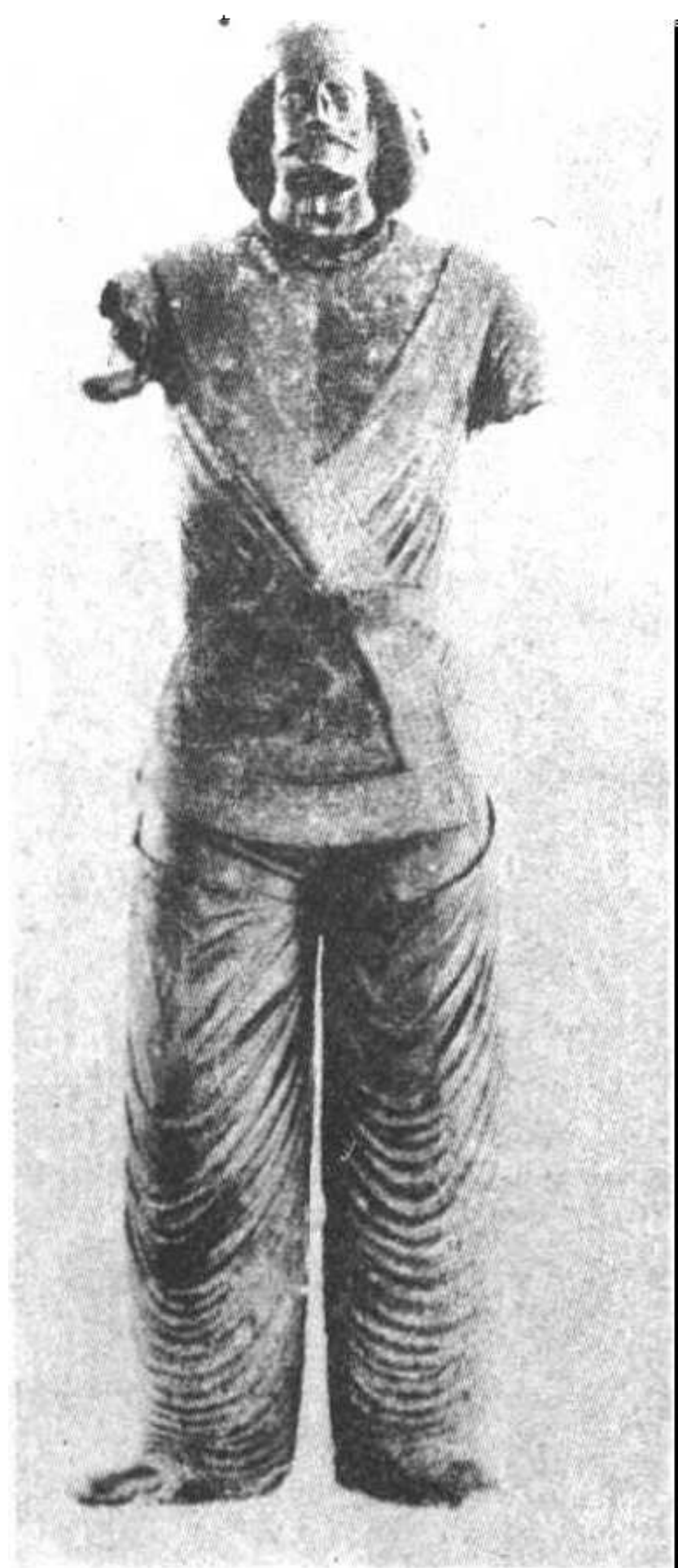
124；斐罗萨巴德 *Firuzabad*；塔克埃凡 *Taq-e-Eivan*）倾向于以一个较高的拱顶为中心，这一思想后为拜占庭人接受。这种拱顶覆盖着御座室或会议室（*divan*），其一面是敞开的，后为穆斯林所遵循的一种样式。室内，砖墙上布满块块阿黑门尼德式彩绘灰幔或上釉赤陶饰；罗马人同样用这种类型的镶嵌装饰布满四壁；不过他们是为了遮去墙底，并且借鉴希腊的“样式”。一神论宗教——没有偶像——并未象在波斯那样给萨萨尼亚人的伟大建筑工程以灵感。



125. 萨珊王宫灰墙浮雕局部 波斯维拉明 四世纪中叶 费城艺术博物馆

墙上挂毯般展开的雕刻,对希腊造型术是一个陌生的观念,但是亚述人和阿基梅尼亚人 (*Achaemenians*) 的特色。纳克什鲁斯坦、塔克布斯坦 (*Taq-i-Bustan*) 宫殿和纳骨堂的四壁,画满层层行行的战争和狩猎的场面,类似最古老的透视概念 (图125)。尽管受到希腊的影响,浮雕比亚述人或波斯人的更为生动,但正面和侧面的位置妨碍了体积的自由表现。雕像甚少,其精神是反古典风格的 (图126)。

萨萨尼亚人以他们的手工艺品 (银器和织物),对伊斯兰和



126. 帕提亚时期雕像 发现于沙米 德黑兰国家博物馆

127. 帕尔米拉诸神的供物 叙利亚（上幼发拉底）都拉—欧罗帕斯神庙 约70

拜占庭艺术，甚至罗马艺术，起着相当的影响，这种手工艺品继承美索不达米亚的兽形传统——不论是自然主义的还是想象的，早在公元前第二千年期苏美尔人创造的这一形象宝库，就是通过手工艺品传到中世纪。

近年来的调查研究，揭示了上美索不达米亚、叙利亚和巴勒斯坦许多异教村落——犹太人或伊斯兰前（*pre-Islamic*）阿拉伯人——所建造的纪念碑建筑的遗址。这些遗迹表明在公元时代初期对希腊文化的广泛反叛。在上幼发拉底河谷都拉—欧罗帕斯（*Dura-Europus*）的一所于七〇年左右奉献给帕尔米拉（*Palmyran*）诸神的寺庙中，最近发现了绘画。这些画已经

显现出拜占庭僧侣艺术的全部特性（图127）。都拉—欧罗帕斯本身——三世纪的一所犹太教堂和一所基督教堂中的绘画——证实了向早期基督教艺术的过渡。在罗马时期的埃及，蜡或胶画颜料制作的镶板画，替代了法尤姆（*Fayum*）和底比斯地区石墓中的木乃伊面具。从公元前一世纪至公元三〇〇年的这些演变，显示出希腊型的渐次东方化（图582）。

古代东方的精神存留在萨珊式拱顶的城堡中，城堡无疑是倭马亚王朝（*Omayyad*）初期诸哈里发（*Caliphs*）所建，发现于叙利亚沙漠。在姆恰塔（*Mchatta*）的一座，其围墙下半部分有一条连续的大饰带，描绘走兽和禽鸟在葡萄枝间嬉戏的伊朗主题，早期的基督教徒将葡萄作为圣餐的象征（图236）。

IV 基督教艺术的最早形式

古代西方诸民族造型艺术的衰落——二〇〇年起在东方的影响下逐渐枯萎——是艺术史上最触目的现象之一。

在世界文化史上，希腊第一次把人类生活中的世俗性放在头等重要的地位，思想家们的清晰思索——甚至是柏拉图——将理智的光芒照射到灵魂的黑暗处，从而使灵魂与来世的关系变成纯粹的辩证问题，而非信仰问题。人类一旦摆脱对神的依附，宗教便让位于形而上学。

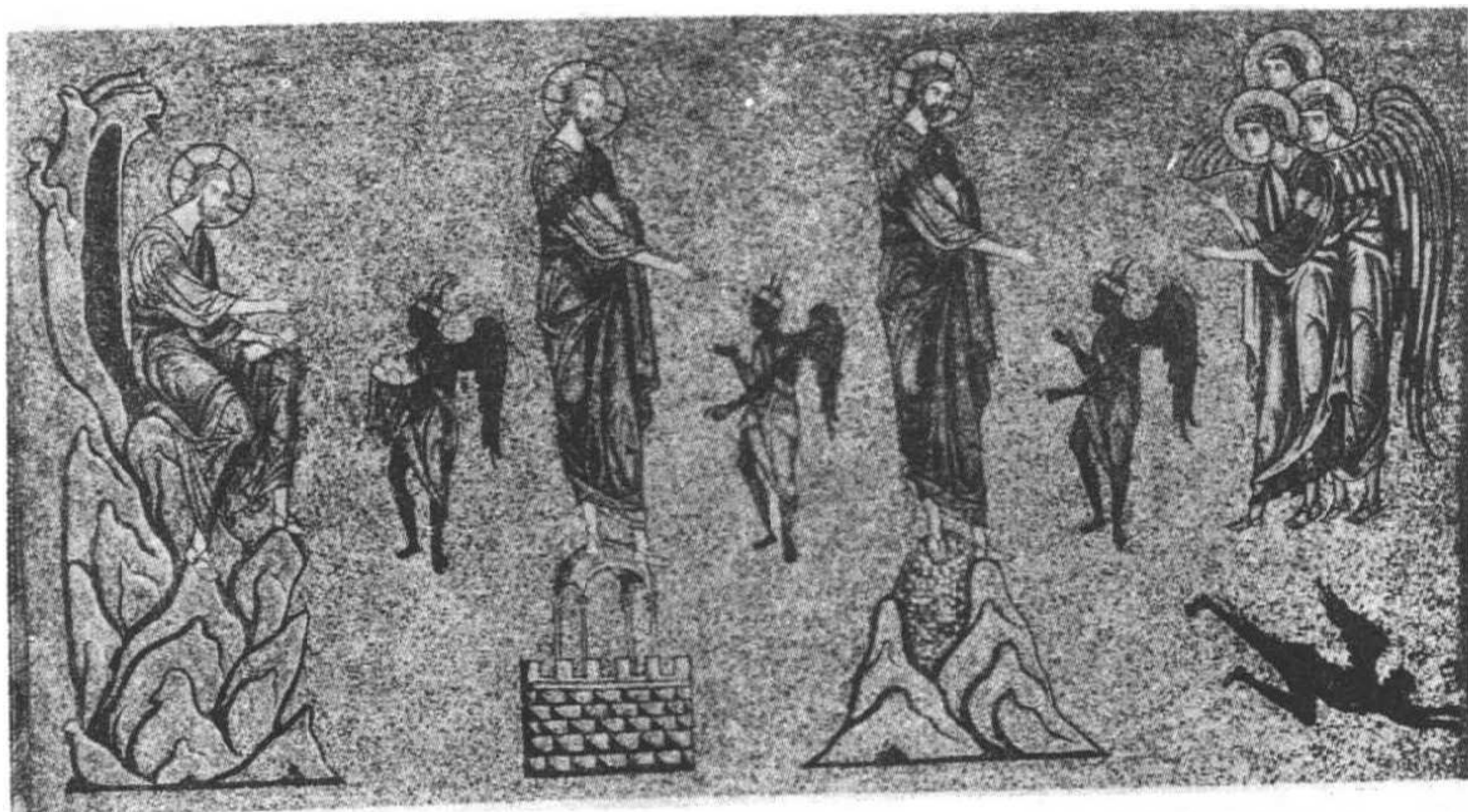
东方的宗教——在古代世界的末期开始猛攻异端——重新锻打了人类屈从神明的锁链；宗教为信徒提供入教形式，这一形式使信徒与大慈大悲的神祇联结起来。人类能够跨越分隔现世和来世的鸿沟，全靠一种直觉和神秘的知识，而不再靠知识的理性形式。在彼此争夺帝国的各种宗教中，得胜的基督教是最精神性的，象古埃及人一样，它把人类的命运寄托于未来的世界，古埃及人对早期的基督教是有影响的。

基督教继承犹太教（*Judaism*）的纯粹的精神性，这使最早的信徒们对艺术产生反感，艺术太容易为偶像崇拜服务。当这一新宗教开辟了新的天地，吸引了大量异教徒后，它不得不对无教养阶级的思想让步，后者需要偶像指引他们的信仰。基督教既然允许违反其本意的偶像存在，就只能清除偶像的物质性强调，自希腊人以来，物质性的强调已使偶像成为尘世事物

的反映。即使偶像不再是崇拜的对象，而仅仅是崇拜的手段，就象在东方古老的宗教中一样，仍然在新的信仰中起着作用。形象的媒介是神学的一种工具，信仰靠此理解教义，形象不过是教义的外衣和再现。在古代的宗教中，现实赋予形象以魔力，当形象成为被剥夺了现实性的媒介时——尽管凡夫俗子也许从未停止过对那种魔力的信仰——形象便变成一种象征而进入一个新的阶段：艺术是把教义的真理译译成形式的一种语言，如但丁所谓的“可见的谈话”（*parlar visibile*）。

凡与这一象征的清楚摹写不相干的东西统统被排除。风景被一些指导性的附属物所替代。某些构图精简到少量的形式，这些形式象一篇文章中的字句那样连接一起，使我们联想起象形文字（图128）。

形象不真实地悬在空中，好象在飞翔，衬着抽象的金色背景，地平线和大地本身一起消失。事件不再发生在地上或空中，



没有地平线的抽象构图。背景的成分是图解式的，

人物的大小依据其在精神等级观念中的地位而定。

128. 基督的诱惑 威尼斯圣马克教堂 马赛克 十二世纪



129. 庞培壁画局部（反向的） 阿喀琉斯头像 那不勒斯国家博物馆

130. 马赛克（亚伯拉罕和三天使）局部 天使头像 罗马大圣马利亚教堂
352—366

131. 六世纪马赛克（提奥多拉的祭品）局部

拉文纳圣维塔莱教堂提奥多拉的侍从之一的头像

而在一个理想宇宙的抽象中。图中的各种形象不再是具体现实中成比例的大小，其尺寸现由它们背后的思想所决定；犹如早期的埃及和美索不达米亚艺术，图中的主要人物凌驾一切，其余的如侏儒般地集聚在其脚跟前。风景的处理亦是如此地严格，一座山变成仅仅一堆沙土，一幢房子没有一只脚凳大（图128）。一种纯粹的精神等级观念代替了事物的物质性秩序。

这种对事物的绝然精神性的解释——根据这种解释，尘世的存在是一种错觉，唯一的真实寓于永恒之中——就象破坏希腊美学本身一样破坏了希腊造型艺术。希腊以物质性的观点看待一切，这给他们的一切创造——甚至在哲学中——以几何形式的分明和清晰。他们最关切的是事物的定义及其固有面积和界限的概念，因而我们能够理解他们的造型创造何以象固体那么正确无误地立于空间的三个面中的道理，能够理解雕刻何以



返归传统的东方构图之拜占庭艺术，人物连绵不断地出现。

132. 殉道者 马赛克饰带 拉文纳新圣阿波利纳雷教堂 六世纪

成为他们的主要艺术的道理。基督教的美学排斥雕塑，把形象降低到表面的不真实的平面性。希腊人那么喜爱的半侧面或四分之三角度消失了，而代之以正面和侧面（图129—131）。造型平得成了书法。艺术家审慎地避免作运动的表现，否则将有模仿生活之嫌。他给人物以万世不变的姿态，给构图以最严格的对称。人物无穷无尽地重复，与古代东方的十分相似（图132和133），象征着那种单一性——将外形的千变万化缩减为一成不变。

由于体积感消失，透视感——希腊人直觉发现的——亦随之消失，早期基督教艺术返回到原始文明所运用的古老透视法：层层或行行相叠的构图（图134）。在此基础上添加辐射状的组合，所有的成分围绕一个中心（图135）。这种辐射形式运用到建筑方法上，便产生了中心布局，这是拜占庭人的建筑构思的成果。在集中于一点的建筑中，圆顶的圆形加强了围绕一个已



133. 弓箭手饰带 波斯苏撒王宫 彩釉浮雕 公元前五世纪 巴黎罗浮宫

定点的引力作用的思想，这种思想成为一神教的显著象征（图136）。

原始习俗的全音阶，现在与希腊艺术唱对台戏，使希腊—罗马世界重又陷入落后八个世纪的一种见解。眼睛不再看到事物处于这样的秩序中——其等级观念受到在现实中的真正比例的支配。犹如在原始文明中，现在一切事物被看到的是其孤立的本身及其本质，结果是一个形象的细节不合比例，与人不合比例，可谓被他的衣服或装备的附属物所“炫示”或象征性地表示。连续的倾向甚至见之于衣饰的因袭作法和把发须当作装饰主题的处理手法。这是回避空间观念，以致透视常被颠倒，中景的人物大于前景的人物，物体的线条不是向背景集聚，而是向观者集聚（图137）。这种美学体系反映了一种思想，即以触觉般的直感寻求思想与事物的一致，而希腊的见解则将物体置于透视之中，如同理智的分析作用加之于思想。

形象一个高于一个的典型构图。其大小与现实无关：人大于象。

134. 伊甸乐园中的亚当
双联象牙雕刻局部
四世纪
佛罗伦萨巴尔杰洛宫



这种概念是如此地东方化，因而诞生于罗马的最早的基督教艺术对此一无所知。若无拜占庭，古典造型法则似乎只将在意义方面有所改变（图130）。五和六世纪，在拜占庭飞快发展的新美学迅疾地传遍地中海区域，后又扩大到西方的尚处于野蛮状态的民族，后者匮乏任何艺术传统，因而贪婪地欢迎拜占庭的样例，却丝毫不理解其内容的崇高含义。在他们看来，那不过是接受形式宝库的问题，他们运用这一宝库就象孩子学舌重复一种外语的声音。偏执地厌恶人物描绘，即使习俗的形式



辐射构图

135. 最后的晚餐 古叙利亚文《新约》细密画 十二世纪 伦敦不列颠博物馆

136. 基督和天使及先知 马赛克 十二世纪 巴勒莫王宫教堂

反向透视范例：桌子被拉长，侧边向前聚拢。

137. 亚伯拉罕和三天使 马赛克 352—366 罗马大圣马利亚教堂



东方和西方：三张平面图，一张比一张发展。

138. 圣塞尔朱斯和圣巴克科斯教堂平面图

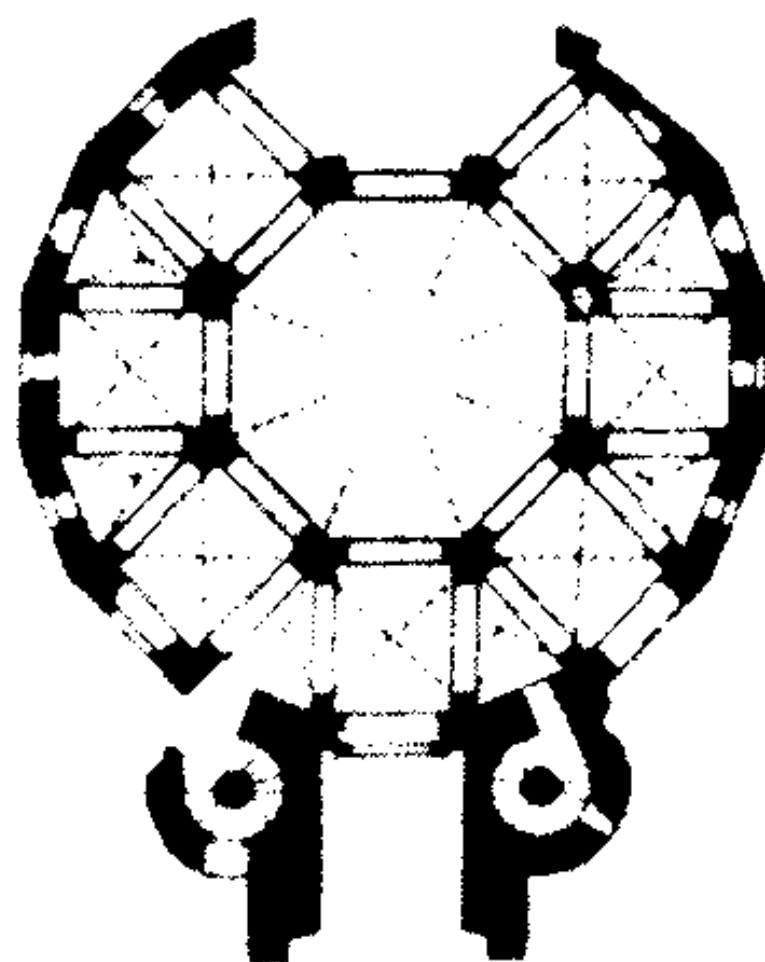
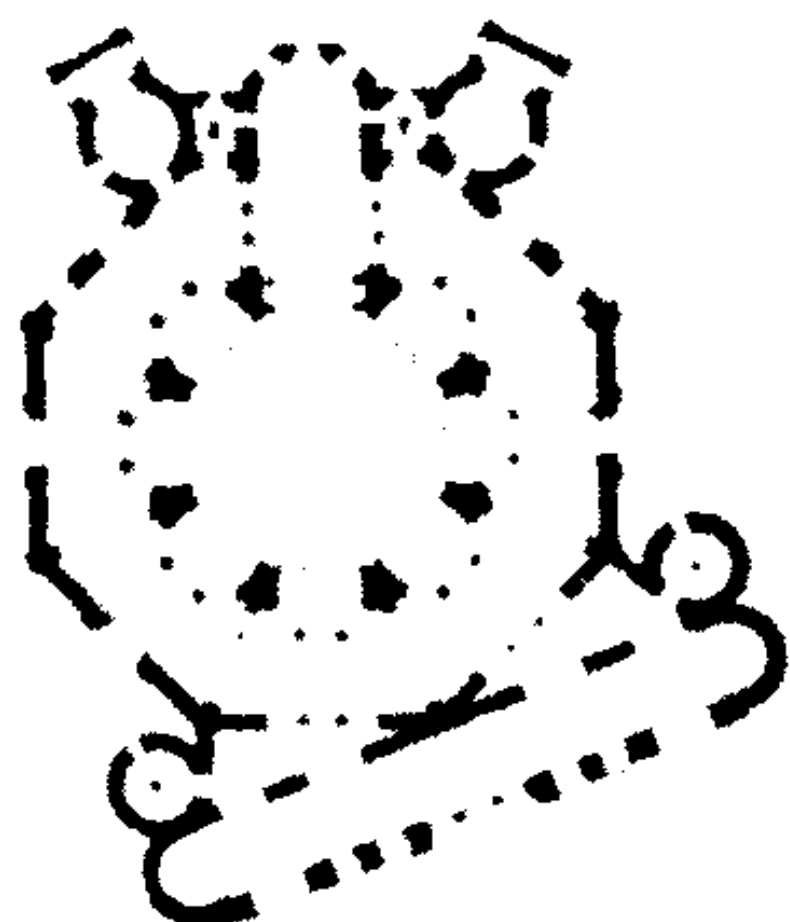
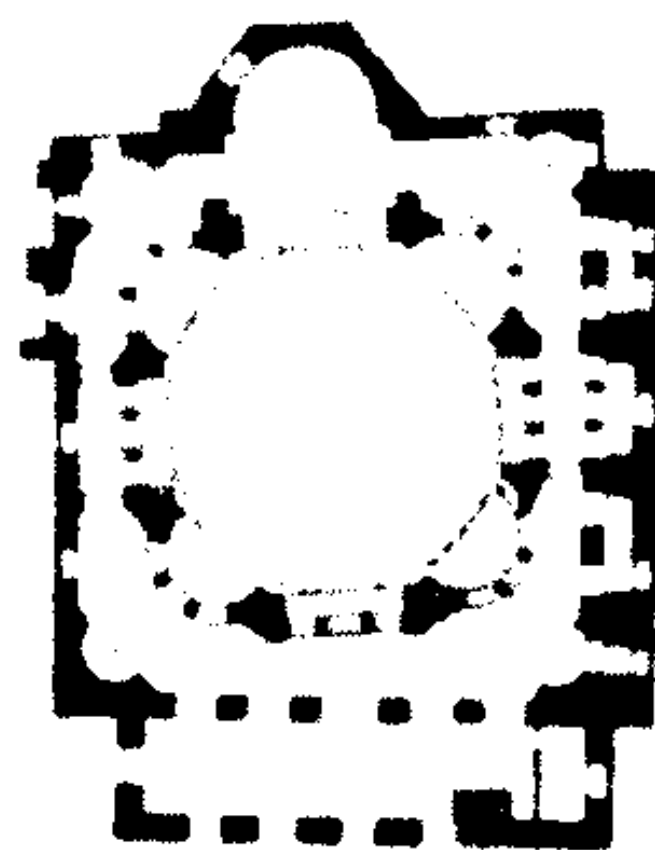
君士坦丁堡 六世纪上半叶

139. 圣维塔莱教堂平面图 拉文纳

始建于526—534 落成于547

140. 王宫教堂（加洛林部分）平面图

埃克斯拉夏佩勒 八世纪末叶



亦然，几个世纪以来，他们追求纯想象的思想——继承于游牧的祖先，在拜占庭艺术中，他们所看到的不过是那些东方形式的传达媒介，这使他们想起自己的源泉；这一切都发生在这样的时刻——拜占庭本身正处于良心发生严重动乱之时。

对七和八世纪的西方世界和地中海盆地的调查显示，这种从希腊艺术的全然倒退，使人及其形象一般地倾向于从艺术中完全消失，局限于纯粹的装饰表现。立于地中海东缘和南缘的伊斯兰世界，给那些地区强加仇视形象的观点，严格遵循《古兰经》的精神，反对描绘人或生物。在拜占庭，一场大运动——破坏圣像危机，部分起因于伊斯兰的影响——禁止崇拜偶像似地崇拜形象，压制对圣贤的描绘。在西方，装饰的刺激兴起，甚至侵犯试图尝试的少数宗教艺术的作品。

然而，正当一种艺术清教主义似乎可望最终主宰世界的时

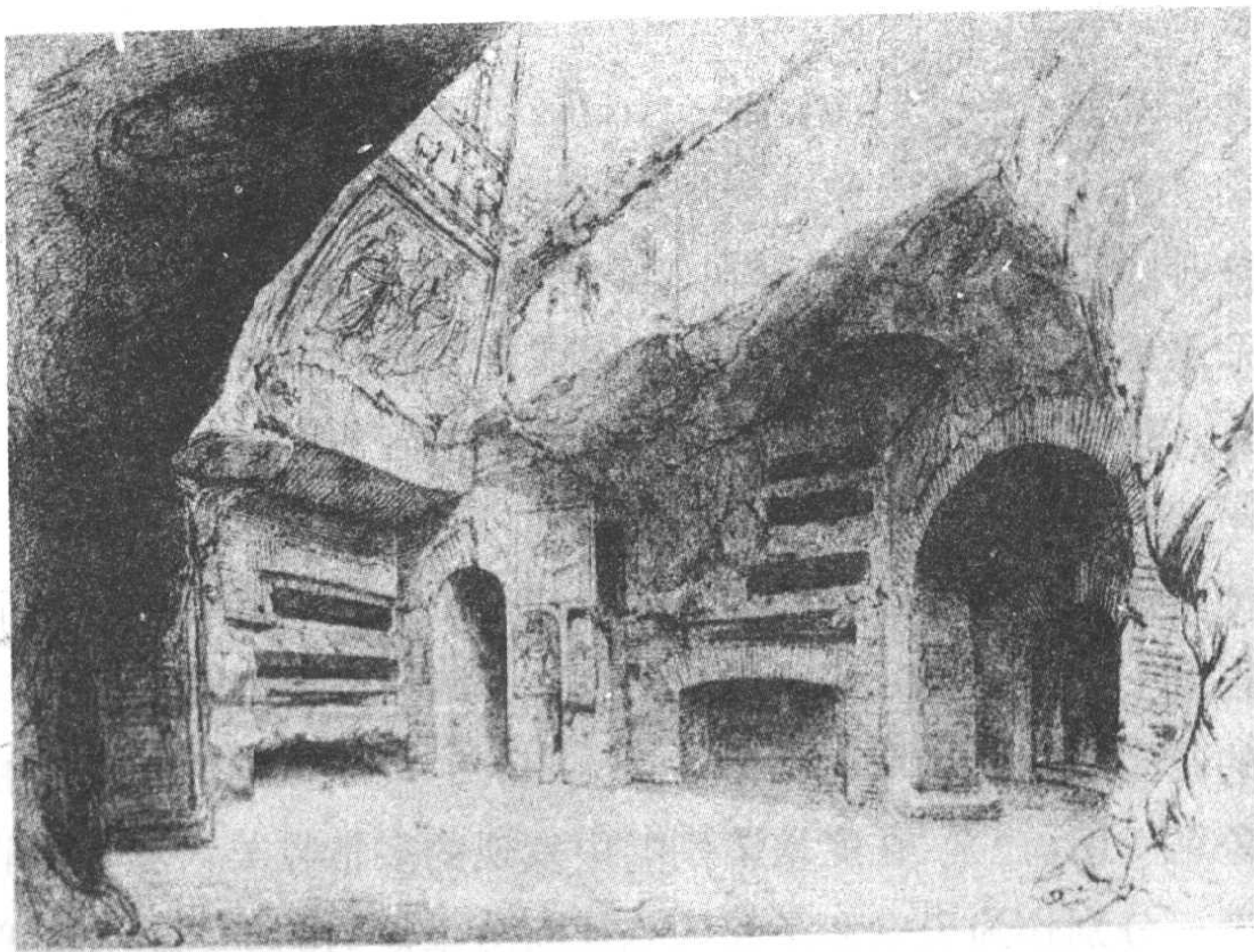
候，东方和西方同时发生的反动恢复了人的形式和形象。九世纪中，拜占庭马其顿文艺复兴和西方加洛林（*Carolingian*）文艺复兴，均旨在将艺术重新引向古典艺术的精神。在这一影响下，拜占庭对东方主义（*orientalism*）的渴望被彻底动摇了，开始追求古代希腊的和谐节奏。至于查理曼大帝，被包裹在北方的迷雾之中，远离古典风格的故土，只是通过拜占庭艺术——它侥幸地在古代民族耕耘过的土地上繁荣起来——间接地接受古典风格的影响。

马其顿和加洛林的反叛——其智力的事业由国家的领袖促成——的性质是纯粹的形式主义。固然，他们创造了杰作，可是真正的复兴是不可能出自这样非自发的运动。在十一世纪法国和十三世纪意大利，西方终于从其持久的童年时代中脱颖而出，创造出一种如希腊艺术一样完全而独特的表现形式。

罗马早期基督教艺术

地下墓窖艺术

在东方，某些形象——尽管仍然是异教的——已经包含着随同基督教一起得胜的美学成分时，在西方，最早的基督教艺术却不过是古代艺术的最后阶段。这一新的迷信的最早形象发现于地下墓窖（*catacomb*）——基督教徒在公元最初三个世纪的秘密生活中筑于罗马白垩土层下的地下公墓。在长长的通道（*ambulacra*）——实际上是地下城——的墙上，墓穴（*loculi*）排成一层层，用刻有死者姓名的石板封闭。时而有一个凿成拱



141. 地下墓窖内景 奠堂和墓穴 基督教 四世纪 罗马

142. 耶稣 罗马圣卡利克斯托地下墓窖壁画 三世纪



形 (*arcosolium*) 的更为庄严的墓——名人或殉道者的安息处通道内有一个拱形的奠堂 (*cubicula*, 图141)。奠堂常饰以灰幔或壁画, 这些灰幔和壁画极易损坏, 因为那是按埃及人或埃特鲁斯坎人的方法, 直接做在未经整修的墙面上。这些装饰的指导思想是未来世界, 基督教徒的灵魂在挣脱尘世桎梏后被召往那儿 (其象征是站立着伸出双臂、似在祷告的女性形象 *orant*, 感谢基督带来的赎罪)。取自《旧约》和《新约》的题材不多, 作为对神之怜悯的谢罪证据, 而不带任何历史意义。基督教徒在很大程度上满足于异教的传说和形象, 并赋以新的意义。肩负羔羊的花园之神阿里斯塔俄斯 (*Aristaeus*) 成了牧羊人——基督的象征 (图142)。在庞培诸别墅中发现的多情牧羊人和葡萄收获者, 分别作为天堂和圣餐的象征而结束他们的生涯。使野兽驯服的俄耳甫斯 (*Orpheus*) 预示基督, 而厄洛斯 (*Eros*) 和西基 (*Psyche*) 的异教神话成了人的灵魂进入天堂前所经受的磨难之象征。为了描绘基督、耶稣受难和赎罪, 基督教徒进一步对暗语发生极大的兴趣, 创造了完整的画谜体系, 无疑遭受迫害与这种秘传不无关系。地下墓窖中的发现物亦包括墓葬灯具和金底长颈瓶, 瓶中保存着殉道者的血。埋于多米蒂拉 (*Domitilla*) 地下墓窖的一个二世纪的精致的青铜圆形雕饰上的最早的圣彼得和圣保罗的像, 为中世纪确立了标准的样板。

基督教胜利后的艺术

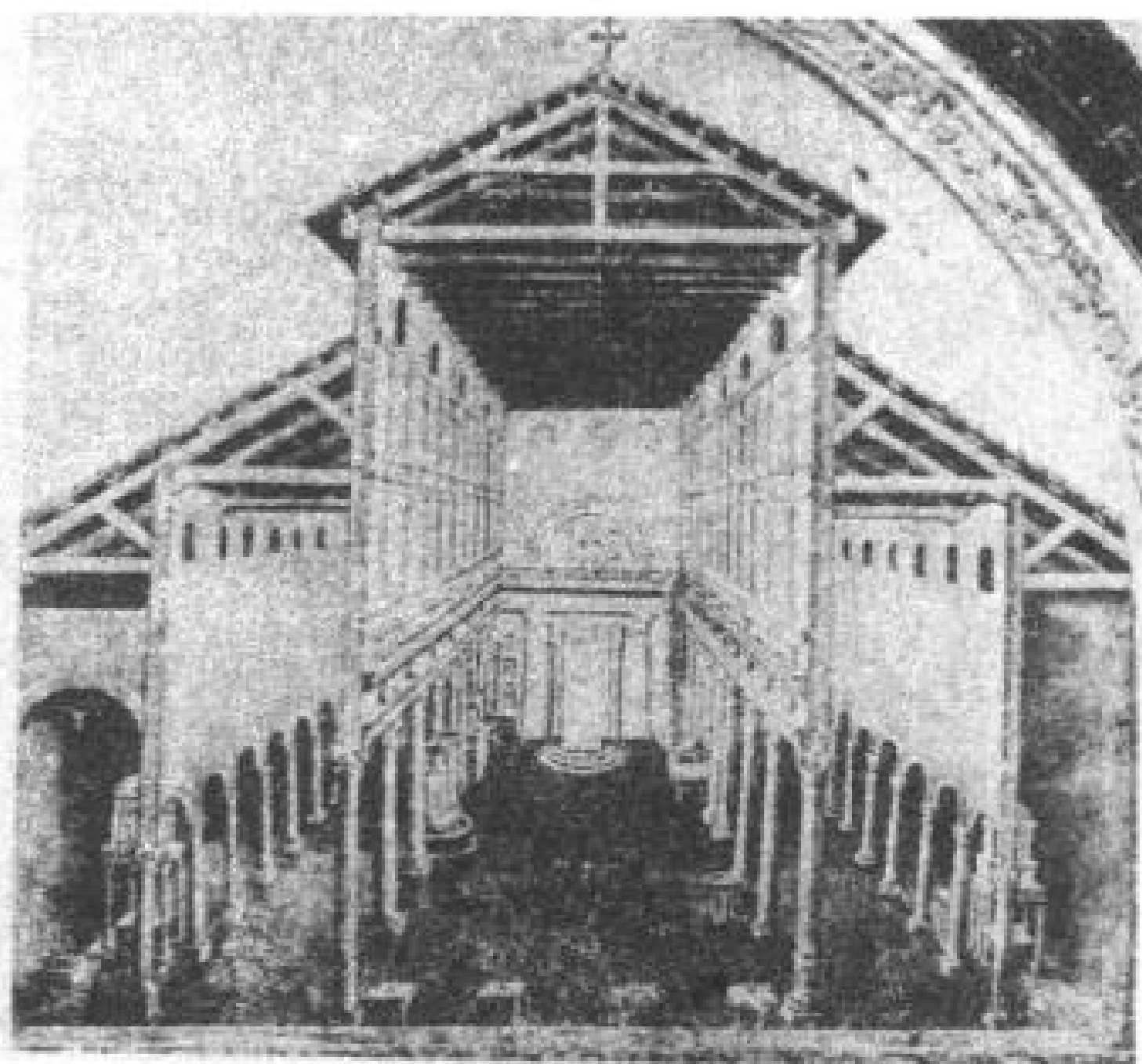
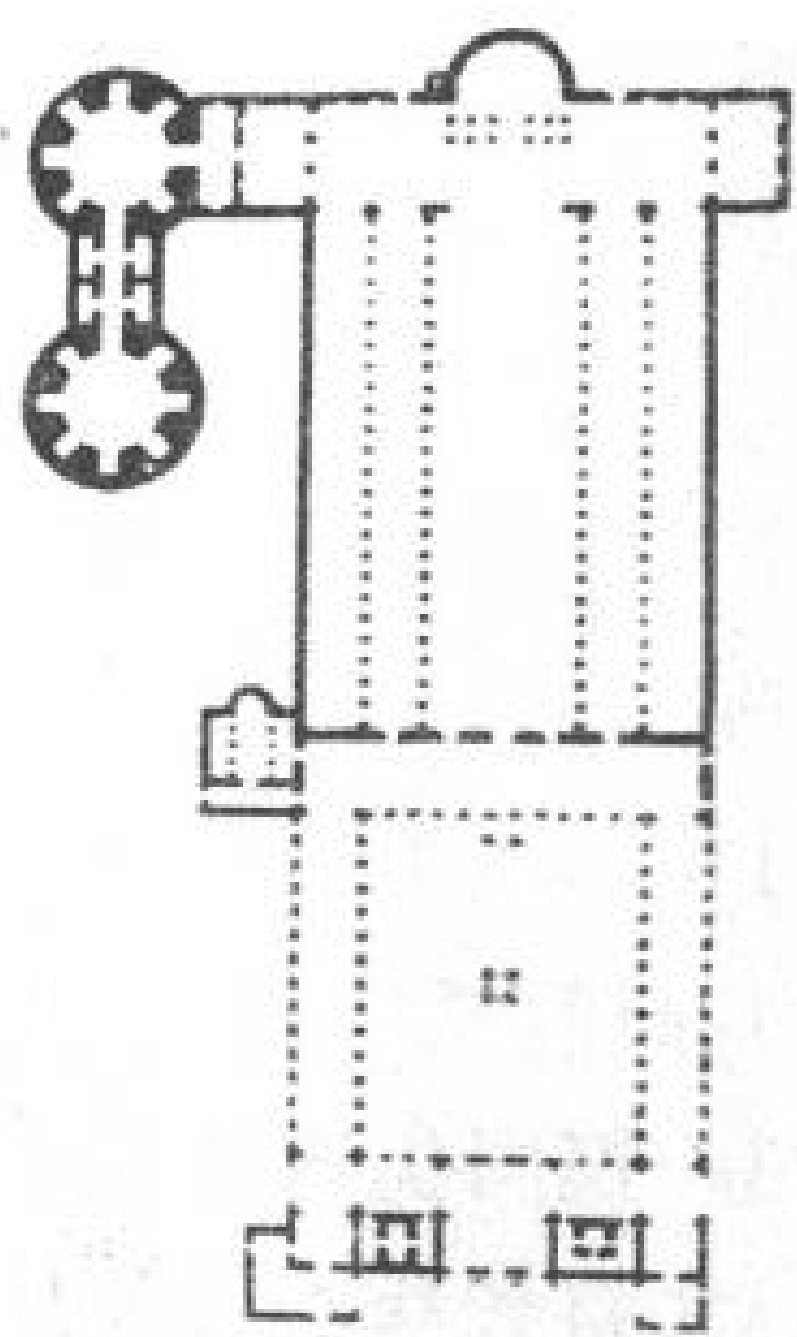
早期的基督教徒对形式本身毫无兴趣, 满足于从希腊造型习俗中借来的范例, 他们所关心的只是形式背后的思想。这种情况一直继续到基督教脱离秘密状态、成为罗马帝国的官方宗

教时为止，那时它以夸大的方式欢庆其胜利，为此，基督教帝国的艺术可称之为凯旋式（*Triumphal*）艺术（三一三年至五世纪）。

这一胜利的最显著结果是创造了覆盖新宗教的建筑。希腊—罗马寺庙的不方便及其偶像崇拜的附属物，使新的迷信拒绝以它作为一种可能的形式。寺庙及其列柱门廊，作为神的住所——唯僧侣方能入内——是从其外观着想的，而教堂（*ecclesia*，意即聚会）则是全体信徒的集会场所，他们一视同仁地被召来共享神恩。因此教堂必须具有宽大的空间。基督教徒在古代民族的建筑创造之宝库中找到了现成的形式——长方形堂，一种有一个中殿和侧廊的长方形建筑，用作集会场所、法庭或室内市场。他们只给这一形式加上一条交叉甬道或一个横向的中殿，呈十字形。半圆形后殿——内有一条长凳（*presbyterium*）——为教士专用。祭坛设于交叉甬道的交叉点，礼拜仪式在主中殿内举行，信徒们站立着，男的在左，女的在右，排在单侧廊或有时双侧廊中，时而留一条空道。教堂由新教徒会合的门廊（*narthex*）和围以四柱的中庭（门口）进入，后者是中世纪修道院回廊的起源。中庭中央立着环形柄高脚杯（*cantharus*）——行沐浴仪式的喷水泉，那是圣水钵的由来（图143）。

罗马的长方形教堂，象古代民族的寺庙一样，是木结构，半圆顶的半圆形后殿除外。隔开中殿和侧廊的柱，其顶部覆盖着框缘，或更经常是连拱廊（图144）。

砖砌的长方形教堂——基督灵魂的象征，应该完全转向内在世界——的外表，是一座毫无装饰的建筑。其内部则相反，布满奢华的装饰，给信徒以一个超自然的地方之印象。柱是大理石的，墙的下半部全是贵重大理石的装饰马赛克，常常加饰



143. 罗马康斯坦丁圣彼得教堂平面图 附中庭和洗礼堂

144. 罗马老康斯坦丁圣彼得教堂截面图

斑岩、螺钿、缟玛瑙和其他稀有的材料。墙的上半部、连拱廊的上方、隔开中殿和交叉甬道的凯旋式拱上和半圆形后殿内，是闪闪发光的马赛克壁画，表现圣约书故事中的主要人物。祭坛顶上覆以金或大理石细工的华盖（*ciborium*），唱诗班席围以有镶饰的大理石屏风，包括宣讲《使徒书》和《四福音书》的布道台（*ambons*）。

尚存于世的主要长方形教堂，在罗马有城外圣保罗教堂（*San Paolo fuori le Mura*），建于四世纪，一八二三年大火后重建（一八五四年再次落成）；城外圣洛伦佐教堂（*San Lorenzo fuori le Mura*，四至六世纪）；拉泰拉诺宫圣乔凡尼教堂（*San Giovanni in Laterano*，四世纪，但大部分系重建）；大圣马利亚教堂（*Santa Maria Maggiore*，四—五世纪）；城外圣阿涅塞教堂（*Sant'Agnese fuori le Mura*，四—七世纪）；圣萨比纳教堂（*Santa Sabina*）；特拉斯泰韦雷圣马利亚教堂（*Santa*

Maria in Trastevere)。罗马的有五个中殿的圣彼得教堂，系康斯坦丁皇帝所建，在文艺复兴时期遭毁，我们仅看到它的古老绘本。

新的造型观念

凯旋式艺术的造型与古代艺术最后时期的造型相同。古典雕刻的精神保留到四和五世纪的石棺 (*sarcophagi*)，石棺是大理石巨作，从二世纪以来，异教徒用以安放尸体，当时在东方宗教——包括基督教——的影响下，土葬替代了火葬。罗马的石棺雕饰基督的故事，生动地布满在棺身四周，但在东方的影响下渐渐衰微，东方的影响在六世纪取得了胜利。基督的面部常常采用希腊的青少年型 (图145)。



145. 基督头像
尤尼乌斯·巴苏斯
(逝于359)
大理石棺
罗马圣彼得教堂

凯旋式艺术的真正创新是人物马赛克。马赛克，在希腊艺术中是以图画的形式装饰路面，现在则置于墙上，许许多多人物占据着很大的墙面。最古老的马赛克——圣康斯坦扎教堂（*Santa Constanza*, 三三七年后）环形侧廊拱顶——是地下墓窖象征性装饰的大理石翻版。大圣马利亚教堂（图130和137）的马赛克形成福音画和圣经画的最古老时代。这些画仍具有古代美学的痕迹——人物表现在三度空间中，风景作背景，着希腊或罗马的服饰。但是透视已有所变化：这儿的金色背景不比圣普登齐亚纳教堂（*Santa Pudenziana*, 四世纪）的更多，后者是以基于朱庇特（*Jupiter*）型的有胡须的基督为主角。拉文纳加拉·普拉奇迪亚陵（*Mausoleum of Galla Placidia at Ravenna*, 五世纪）的马赛克，依然接近古代的精神，与新圣阿波利纳雷教堂（*Sant'Apollinare Nuovo*）和圣维塔莱教堂（*San Vitale*）的马赛克形成鲜明的对照；两教堂建于六世纪，当时拉文纳是拜占庭帝国的一部分，处于东方美学的支配之中。

拜占庭艺术

历史背景

在东方，埃及、小亚细亚和叙利亚的希腊化时期大城市中，基督教教义和仪式形成于教会实实在在得胜之前，这可由新宗教辞汇中的大量希腊名称作证——基督、基督教徒、天使、使徒、主教（*episcopus*）、教士、主教管区、宗教会议、教会（*ecclesia*）、洗礼、圣餐。三九五年分裂而成的东罗马帝国，成了



146. 沙石浮雕 埃及科普特艺术 约四世纪 华盛顿敦巴顿橡树园

基督教艺术最活跃的中心。西罗马帝国为蛮族所灭，而东罗马帝国则持续到十五世纪。拜占庭（君士坦丁堡），康斯坦丁建于三二七年，是东罗马帝国的中心；但在四、五和六世纪，摩尔人入侵之前，基督教艺术盛行地中海沿岸，在安蒂奥克、叙利亚、巴勒斯坦——壮丽的教堂建于圣地——亚历山大和以弗所。一般地说，滨海城市忠于希腊美学的时间最长，而内地在僧侣的影响下发展着一种更为东方的和原始的艺术，这种艺术逐渐侵袭前一种样式。叙利亚，尤其在上埃及，就是如此，僧侣用充满原始活力的壁画和雕刻——已经暗示出罗马式（*Romanesque*）艺术（科普特艺术）——装饰他们的修道院（*Bayt*, 图146）。

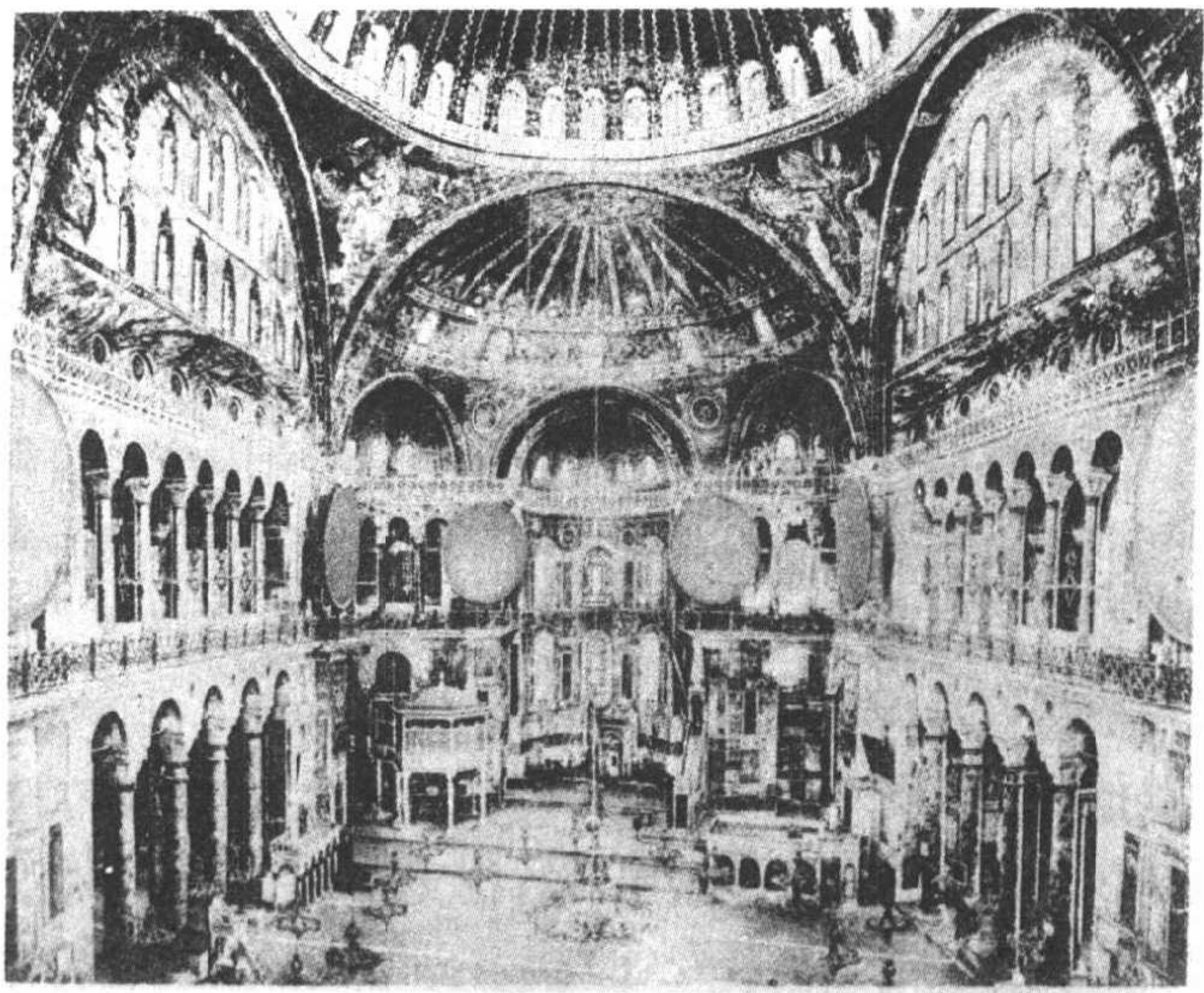
六世纪是拜占庭帝国及其艺术最广泛扩张的时期，尤斯蒂

尼安 (*Justinian*) 从柏柏尔人 (*Berbers*) 手中重新夺回非洲, 在当地建立许多教堂; 在意大利拉文纳主教区有圣维塔莱圆顶教堂和新圣阿波利纳雷长方形教堂。在拜占庭, 尤斯提尼安建造圣徒 (*Holy Apostles*)、圣塞尔朱斯和圣巴克科斯 (*Saints Sergius and Bacchus*)、圣索菲亚 (*Santa Sophia*) 等教堂。

阿拉伯人入主地中海区域后, 拜占庭艺术进入了所谓反对偶像崇拜危机的时期。清教主义风潮, 不象后来的新教风潮, 谴责过分的偶像崇拜, 此风在五和六世纪盛极一时。七和八世纪, 也许是在伊斯兰的反形象 (*aniconic*) 的影响下, 拜占庭艺术降低到装饰性背景的水平。九至十一世纪, 随着马其顿王朝, 拜占庭艺术恢复了它的全部光辉。最精美的纪念碑建筑在希腊 (月桂树女神 *Daphne* 庙; 福西斯圣卢克教堂 *St. Luke's, Phocis*); 但拜占庭进入了西方, 朝向威尼斯 (威尼斯圣马克教堂 *St. Mark's*; 托尔切洛 *Torcello* 诸教堂), 十二世纪至西西里 (巴勒莫 *Palermo*、切法卢 *Cefalu*、蒙雷亚莱 *Monreale* 等地的马赛克), 远及东方的俄罗斯 (基辅圣索菲亚教堂)。在亚美尼亚, 一个兴旺的基督教村落继续用整修过的石料修建堪可赞叹的教堂; 卡帕多西亚 (*Cappadocia*) 僧侣从事通俗的艺术, 哀婉动人, 与官方的拜占庭艺术迥然相异。十三和十四世纪, 拜占庭艺术传入塞尔维亚和保加利亚; 它的象征性构思用色更为简约。最优秀的样例是在希腊、米斯特拉 (*Mistara*, 伯罗奔尼撒)、阿索斯山 (*Mount Athos*) 和塞尔维亚沙皇统治的地区、马其顿和塞尔维亚 (奥拉特查尼察 *Oratchanitsa*、斯图登尼察 *Studenitsa*、纳戈里西诺 *Nagoricino*; 索波加尼 *Sopocani*, 图151)。拜占庭艺术在俄国圣像画中, 在克里特岛和阿索斯山, 一直延续到我们的时代。

建 筑

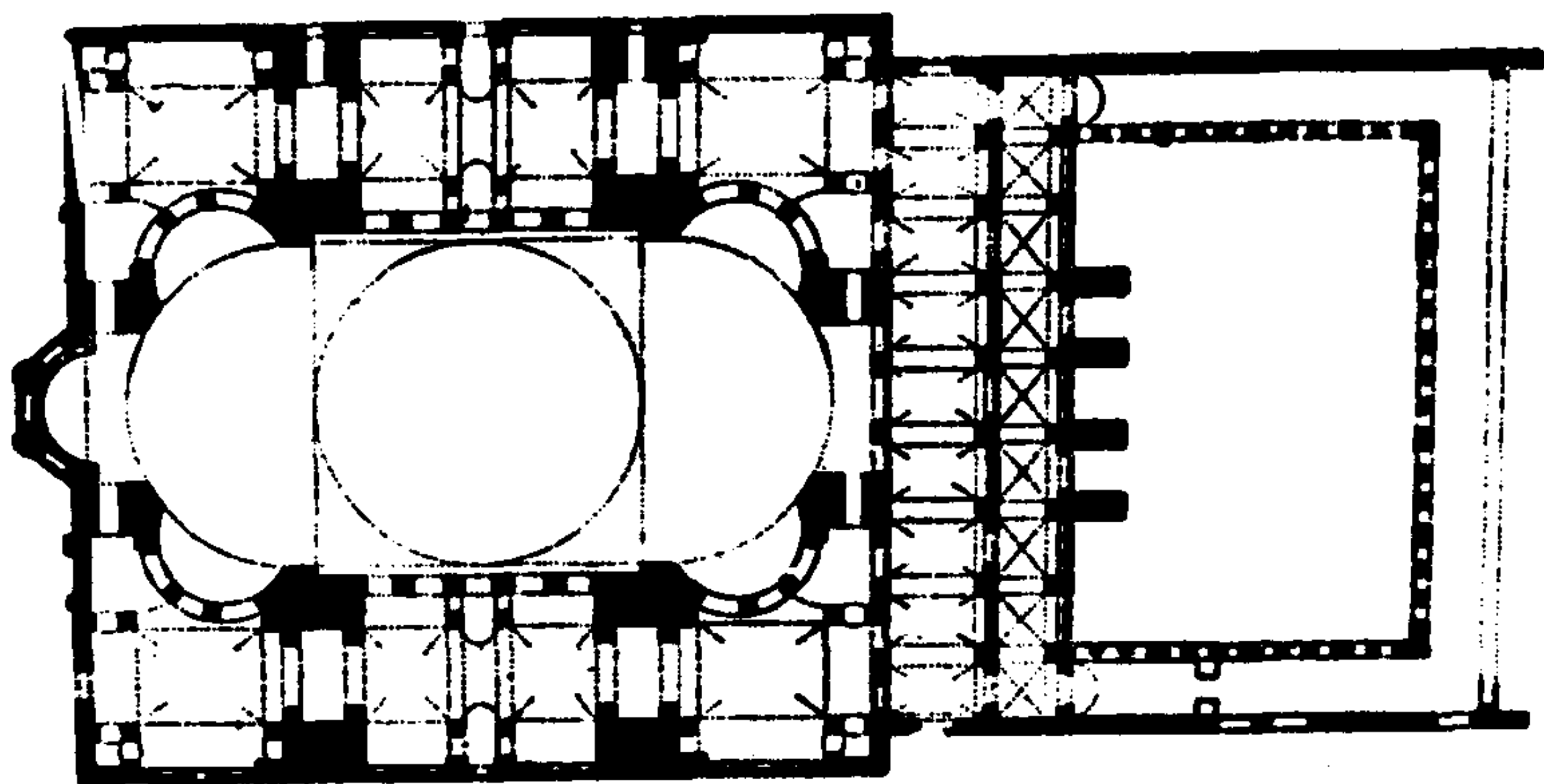
东方的基督教艺术在其初期追随长方形教堂的体系，如在希腊(萨洛尼卡圣泽梅特里奥斯教堂*St. Demetrios, Salonica*)，巴勒斯坦(伯利恒)，以及叙利亚、小亚细亚(阿纳托利亚)、拉文纳地区和非洲(突尼斯)。上述诸地的教堂，同罗马教堂一样，均为木顶，虽然在阿纳托利亚有一、二座是坑道拱顶。但是，拜占庭建筑的真正创造是中心布局的拱顶教堂。中心布局常常是简单的圆顶，置于环形拱道上，绕以回廊(君士坦丁堡圣塞尔朱斯和圣巴克科斯教堂，图138；拉文纳圣维塔莱教堂，图139；叙利亚伊兹拉圣乔治教堂*St. George of Izra*)。然后，拜占庭人发展萨珊建筑的原理，精心进行复杂的设计：圆顶和层层坑道拱顶相互支撑，承受高大的中心圆顶的压力。根据尤斯蒂尼安的御令，建于五三二年和五三七年间君士坦丁堡圣索菲亚教堂，把中心布局和长方形布局结合起来(图147、148)。建筑师是特拉莱斯阿纳托利亚人安塞米乌斯(*Anatolians Anthemius of Tralles*)和米利都伊西多鲁斯(*Isidorus of Miletus*)。这座建筑动用上万人力，是拜占庭艺术的最辉煌的建筑，帝国各行省进贡最珍贵的材料装饰这座教堂。小伊西多鲁斯(*Isidorus the Younger*，米利都伊西多鲁斯的侄儿)设计的高圆顶(坍塌后重建于558—562)，高一百七十英尺六英寸，直径一百英尺。四个穹隅安在由巨柱支撑的四个巨大拱上：南北由两个坑道拱顶托住，东西由两个巨大半圆顶撑住，半圆顶则由壁龛支撑。这座建筑是一个长二百五十英尺和宽二百三十三英尺的长方形。有两条走廊。这巨大的面积反映出罗马人与亚



147. 圣索菲亚教堂内景 君士坦丁堡

洲人一样对巨大规模的崇尚，并与尤斯蒂尼安的庞大帝国相称。希腊精神统治着马其顿时期的建筑，那时的建筑师运用中等的面积，通过比例的毫厘不爽的精确性，追求和谐。他们接着在希腊十字形（即，有四个等长的分度弧）的形式中完成了完美的中心布局，其中四个拱顶（不论桶形顶、半圆顶或圆顶）平衡着中心圆顶（基辅圣索菲亚教堂；福西斯斯蒂里斯圣卢克教堂；君士坦丁堡诸教堂；威尼斯圣马克教堂；亚美尼亚阿尼圣徒教堂*Holy Apostles at Ani*）。有时候，圆顶安置在高高的圆柱形或环形墙上。

除了在小亚细亚和亚美尼亚用方石和软性石盖屋之外，拜占庭建筑用大块坚实的砖营建，支撑同样材料的、重量不大的圆顶。软性石的使用把阿纳托利亚，尤其是亚美尼亚，如同后

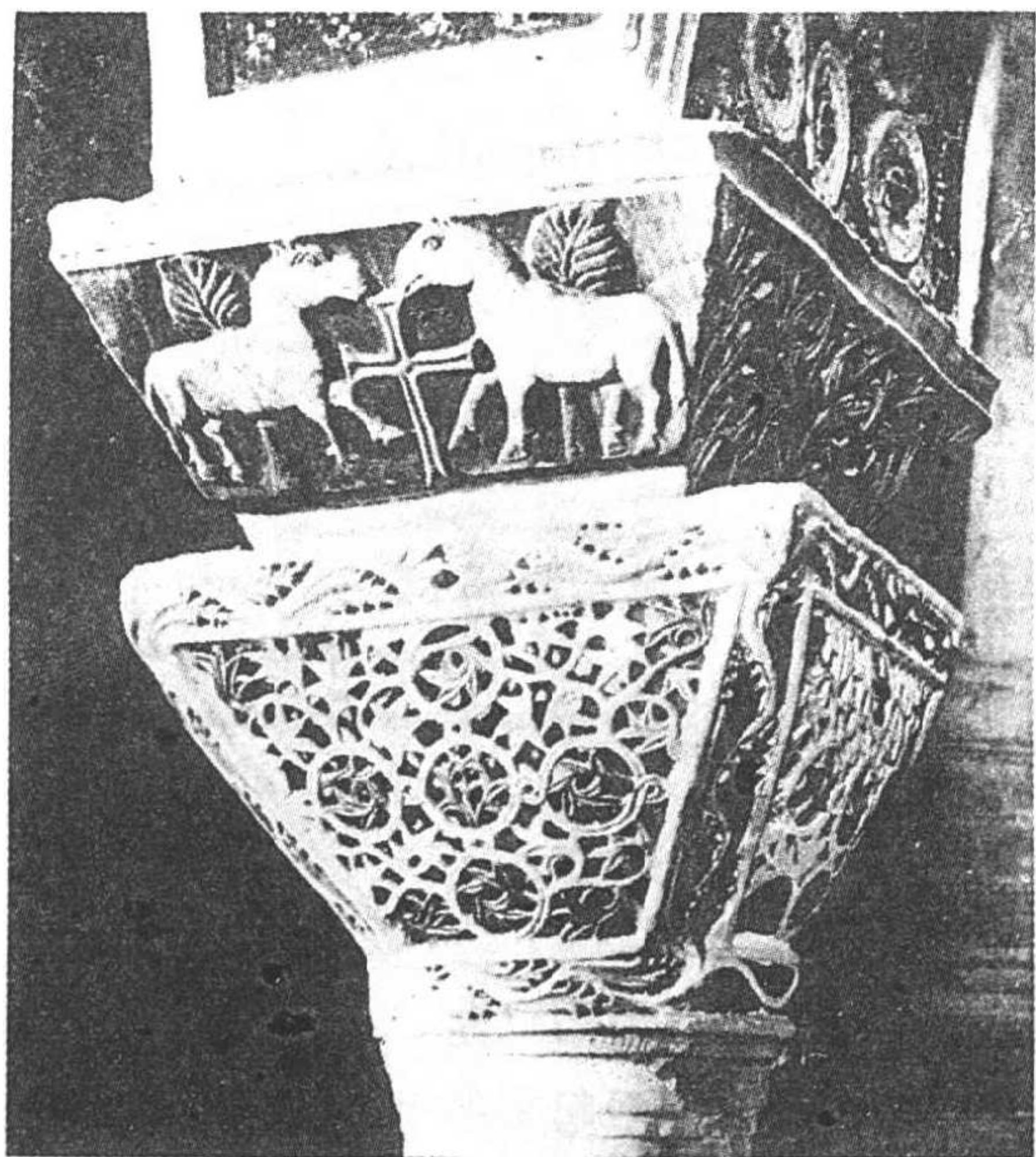


148. 圣索菲亚教堂平面图 532—537 君士坦丁堡

来的罗马式艺术，引向将外部的装饰与壁龛、封闭的扶壁、夹住毛坯墙的素色砖等的结构意义联系起来的思 想；马其顿建筑师亦考虑到外部的造型效果。但在五和六世纪，拜占庭建筑的外表是毫无装饰的。一切装饰保留在内部，不是嵌入壁内，而是用大理石贴面和马赛克的形式装饰墙面。信徒们在圆顶——似乎未接触穹隅——的宽广和明亮之中，犹如置身于超自然的气氛中；环境的奢丽、色彩效果的丰富、马赛克的闪烁，统统旨在将信徒们送入另一个世界。

造型艺术

自六世纪起，雕刻显露迅速的技术重吸收，技术是希腊艺术的头等要事和主要实验领域。圆雕全然消失，只有一些柱头、大理石栏干，在拉文纳，一、二口石棺用手钻机制成，不再使用凿子。同时，这些特色不过当作装饰主题处理，不作成浮雕，



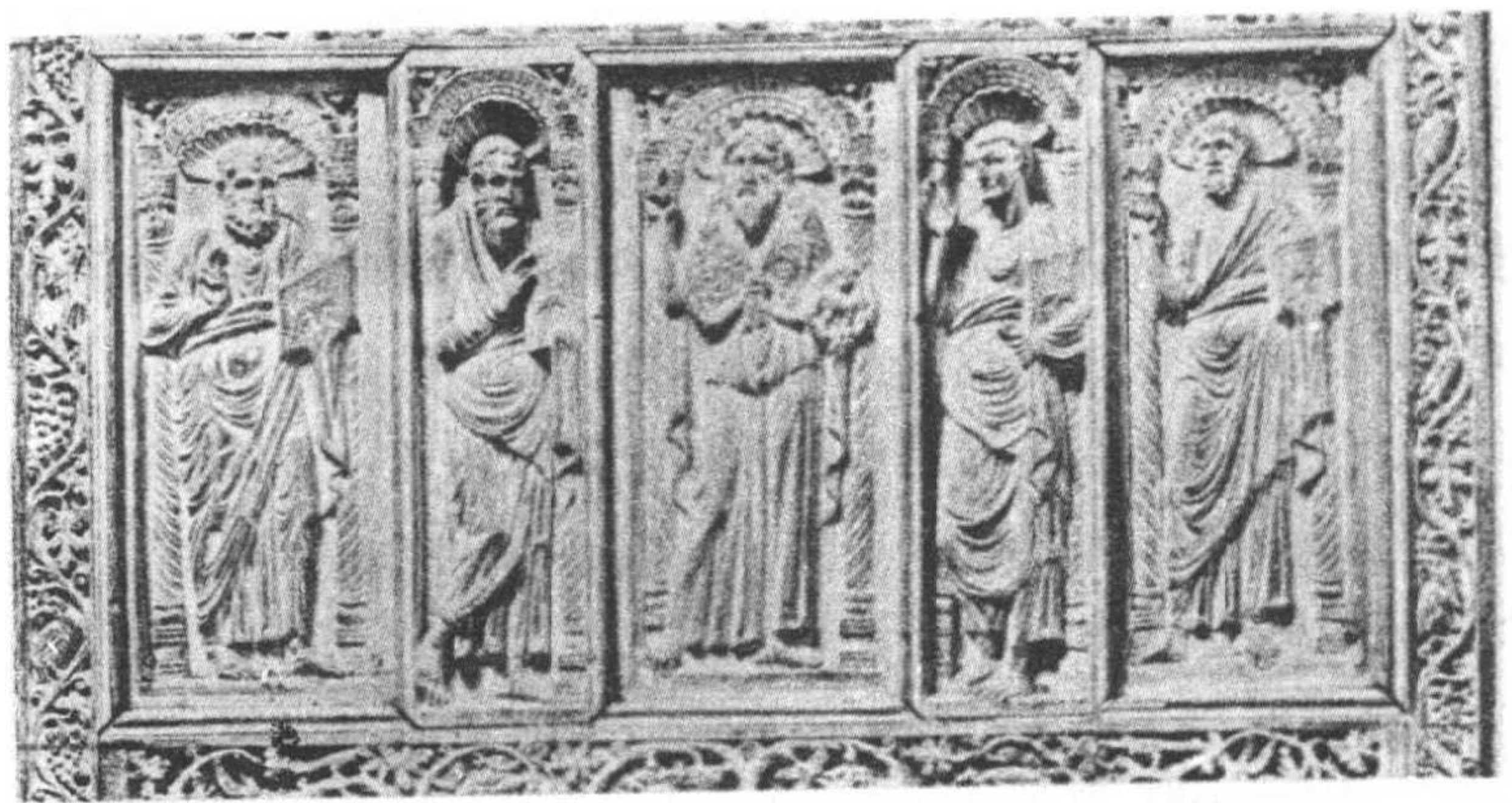
149. 拜占庭式柱头
圣维塔莱教堂
拉文纳
四世纪

而是模仿马赛克的彩色效果。源出于古代混合式柱的拜占庭柱头，发展快速，到了六世纪，成了一个布满透雕窗花格的倒置金字塔（图149）。然而，浮雕艺术残存于以贵重材料如象牙和黄金制作的小物件中。五和六世纪的象牙工艺显示出希腊外形的进步的平面化、姿态的固定化、造型的程式化，在拉文纳的大主教马克西米安宝座（*Throne of Archbishop Maximian*，六世纪）中可以充分看到这种倾向，它来自亚历山大或君士坦丁堡（图150）。在马其顿时期，一种造型观念的尝试性复兴在象牙雕刻中显示出来。

在造型表现的领域内，马赛克是拜占庭时期的主要艺术。马赛克的金色背景和闪烁色彩的不真实，对拜占庭艺术家来说正是一种理想的媒介物，他就要使观者摆脱一切自然主义的幻

觉，暗示超自然的存在。

拉文纳圣维塔莱教堂和圣阿波利纳雷教堂的伟大创造，总地显示了新美学的全部成就。君主等级主义精神启迪圣维塔莱教堂内尤斯蒂尼安和泰奥多拉（*Theodora*）的马赛克。在古代东方的君主国，君主（*basileus*）与神一体，具有神授的世俗权力，以王族奢丽浮华的超人面目出现在臣民的面前。新圣阿波利纳雷教堂内的天上宫廷，对信徒们显示出地上君主王宫中全部礼仪的饰物。在拉文纳马赛克中，东方美学压倒了希腊美学：无模特儿的形象被平面化入金色背景的抽象画面之中；生活中的千姿百态被僵化为少量拘谨的姿态；自然的形象消失，留下的仅是一些因袭的轮廓；四分之三面绝然地被正面和侧面所替代；同时，姿态的有意重复，使人联想起阿基梅尼亚人的釉陶饰带（图132、133）布局；对严格对称构图的爱好的爱好，使观者感到趋向永恒统一的创作中的全部形式的再现（图136）。风景消



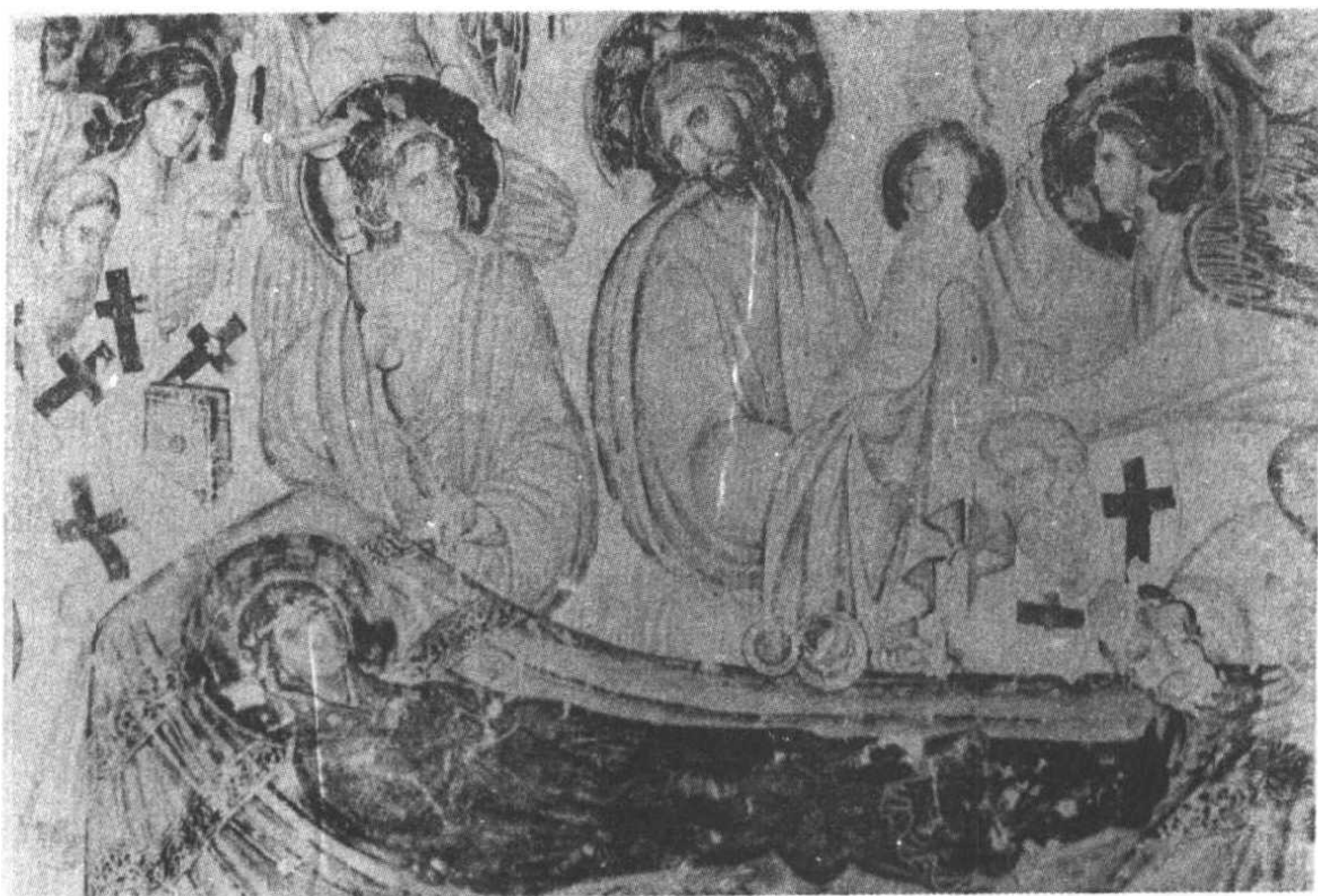
150. 马克西米安大主教象牙主教座局部 基督教艺术东方型 六世纪

拉文纳大主教宫

失不见，一些细小的附属物用来暗示风景描绘的位置。马赛克艺术在九世纪复兴时，紧接着破坏圣像危机而来的谢罪精神，给分布在教堂墙壁上的形象加上了严格的图像学的体系。基辅（十一世纪）、希腊（月桂树女神庙、福西斯斯蒂里斯圣卢克教堂，十一世纪末叶）、意大利（威尼斯圣马克教堂，十一世纪末叶）和西西里（巴勒莫、切法卢、蒙雷亚莱，十二世纪）的主要作品，展示根据礼拜仪式安排的圣经故事，巨大的、令人生畏的全能之神（*Pantocrator*）高高在上，处于中心圆顶中，即教堂的肚脐眼上，以他的额为中心点，围绕着一群古代的神（图136）。东方的超人神性之观念，在这儿战胜了希腊的神——以人的尺度表现，尚存于凯旋式艺术中——之观念（图145）。福音和圣经的场景没有历史内容，只有象征和礼拜仪式的意义。在耶稣受难中，基督总是被描绘成对痛苦和侮辱无动于衷。造型、描画和花叶饰趋向形式的完美，由奇马布埃（*Cimabue*）在十四世纪恢复再现（图175）。

更为流行的壁画艺术——马赛克的便宜代用品——表现出不同的特性。九至十三世纪装饰卡帕多西亚（小亚细亚）洞穴教堂的僧侣们，首先试图表现福音书中的人情味。他们的作为带有天真的褻渎性。这一见地受到西方影响的加强，在十四世纪扩及到米斯特拉的希腊绘画，以及塞尔维亚、罗马尼亚和保加利亚的教堂。最优秀的壁画家流派是在南斯拉夫（索波加尼 *Sopocani* 壁画，十三世纪，图151）。

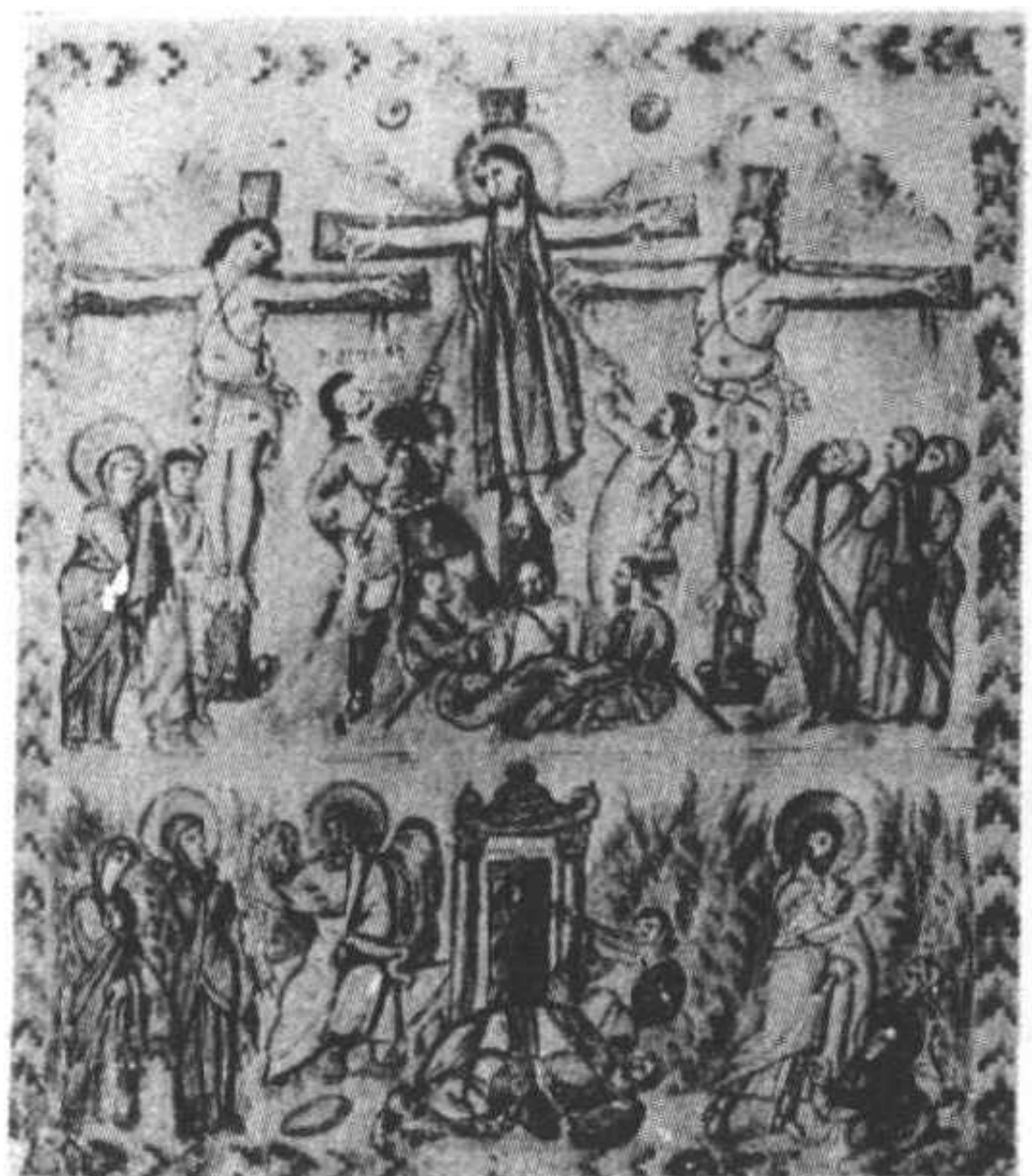
拜占庭艺术中所见到的各种倾向，亦在细密画（*miniature*）——开始于希腊化时期埃及的一种书籍插图艺术——中有所反映。亚历山大式的画趣的鉴赏力，由于临摹原型的体系而在那儿持续了很久（《荷马和维吉尔》，梵蒂冈，四世纪；《维



151. 圣母安眠 索波加尼修道院壁画 十三世纪 南斯拉夫

152. 耶稣受难图 第三福音书细密画 拉布拉僧侣作 古叙利亚文饰画手抄本
约586 佛罗伦萨劳伦西安图书馆

153. 大卫王 帕里斯圣诗集细密画 九世纪 巴黎国家图书馆



也纳诞生》，五世纪；《约书亚卷轴古书》，六世纪）。在马其顿时期，尼坎德尔（*Nicander*）的《解毒药》（医药论文，十一世纪，国家图书馆）和《帕里斯圣诗集》（九世纪，国家图书馆，图153）中的插图呈现出有希望的新生，其中的形象——显出与庞培的壁画属于同一个时代——令人惊叹不已。与这一贵族流派并存的寺院派，显示出更为宗教的和东方的精神，这一传统源于六和七世纪叙利亚的修道院，预示了卡帕多西亚壁画的感伤性（《拉布拉福音书》，佛罗伦萨，图152）。

工艺美术



154. 全能之神
祭坛金屏风局部
十一世纪末叶—
十二世纪初叶
圣马克教堂
威尼斯

崇尚奢华的东方鉴赏力，在拜占庭帝国各地制作的手工艺品——供当地使用和出口——中显露出来；西方的民族，由于工艺技术不佳，高价征求拜占庭的手工艺品。因此，西方教堂的宝藏中，保存着大量象牙雕刻、织物、雕刻宝石和金器。在六世纪，叙利亚专门生产大型的、有浮雕图案的（*repoussé*）仿古银器，而拜占庭则开拓景泰蓝制作法。拜占庭金质手工艺品的最精美的成就，是祭坛金屏风（*Pala d'Oro*）——威尼斯圣马克教堂祭坛（图154），用大量金、宝石、珍珠和珐琅制成。科普特埃及和叙利亚及后来被阿拉伯人征服的君士坦丁堡所产的织物，常常从古老的波斯和萨珊的图案中汲取灵感，被作为制作西方所熟悉的东方式设计的媒介。

中世纪早期西方艺术

加洛林王朝前

四和五世纪时定居西方的蛮族的艺术传统，未为他们永久性文明的复杂作品作好准备。几千年来习惯于适合游牧生活的少数作业（织物、华丽的饰物和装备），现在他们则面临着建筑和图像学的需要，对此他们得自己动手创造。

蛮族中最富有才能的哥特人部落，在西班牙（比西哥特王朝 *Visigoths*）和意大利（奥斯特罗哥特王朝 *Ostrogoths*）立国。他们尽可能地向罗马和拜占庭学习。定居于高卢和意大利北部伦巴第的法兰克人，通过希腊僧侣、叙利亚和犹太商人——带来满足他们的奢华欲望的拜占庭和萨珊的商品——吸收东方传



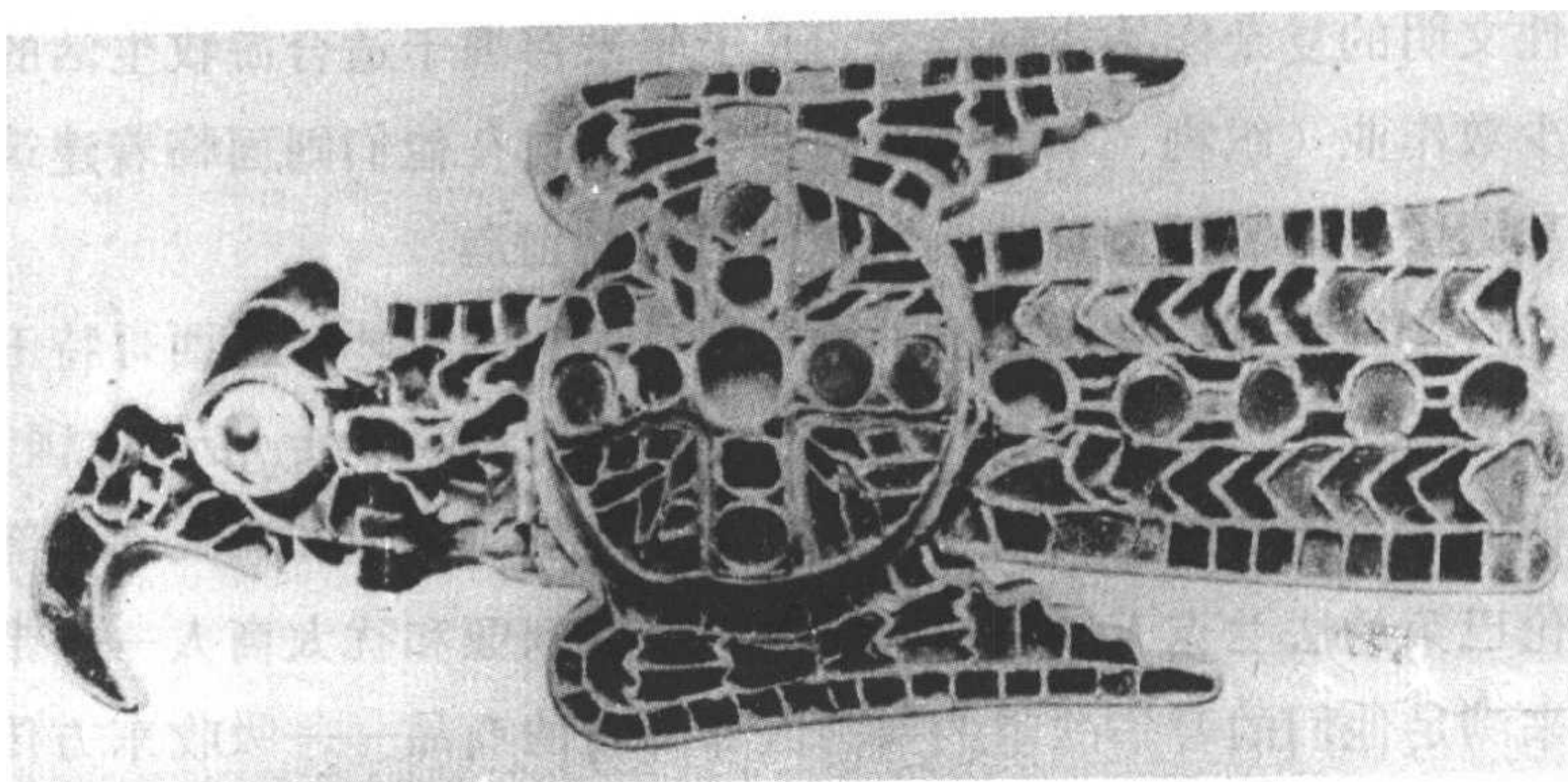
凯撒前的凯尔特铸币具有装饰倾向。

罗马的入侵带来象征的造型观念。

155. 泰克托萨热·沃尔卡（高卢）银币 巴黎国家图书馆

156. 埃吕萨特（法国奥斯）银币 巴黎国家图书馆

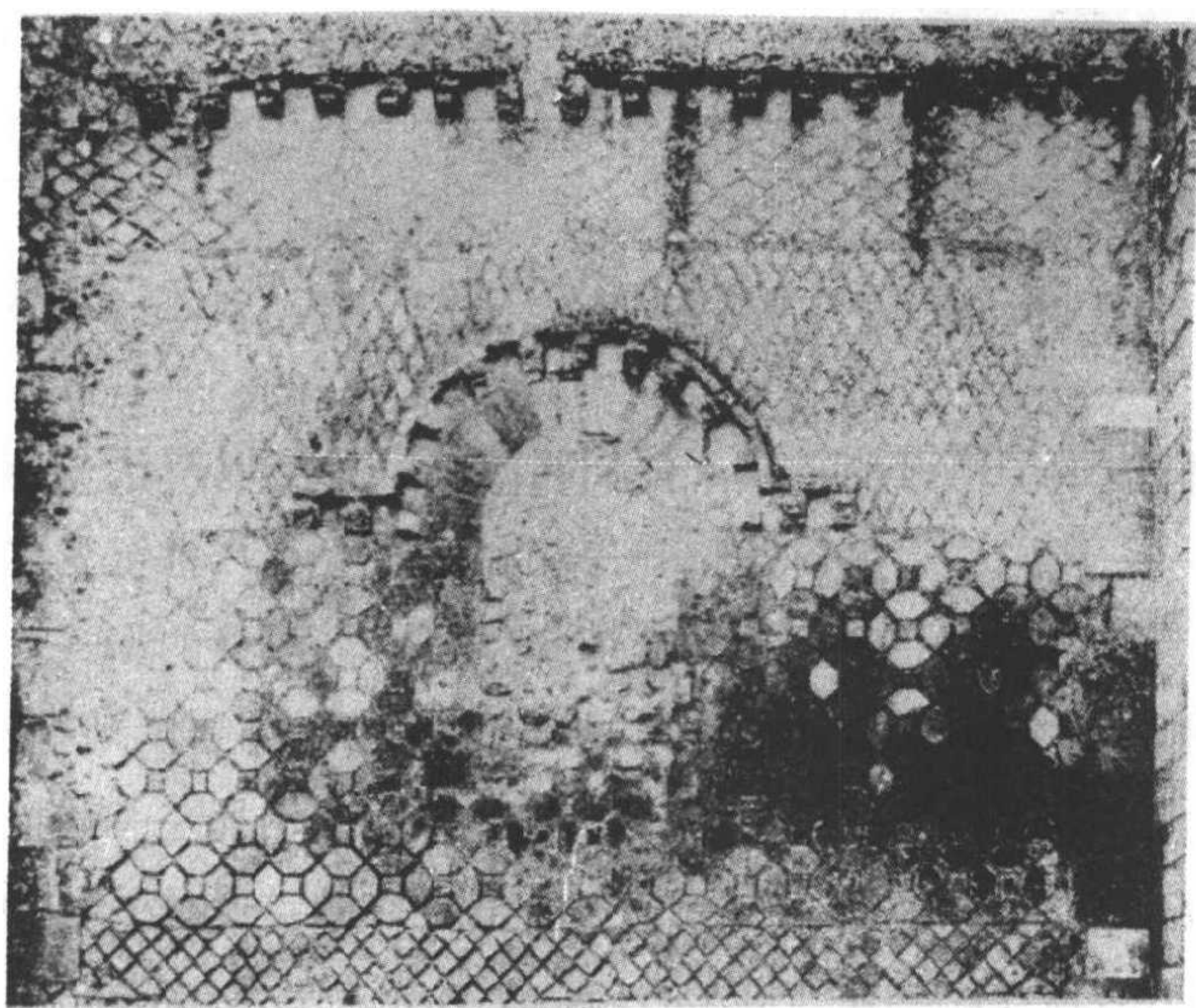
157. 鹰形柘榴石金带扣 意大利切泽纳 六世纪 巴黎私人收藏



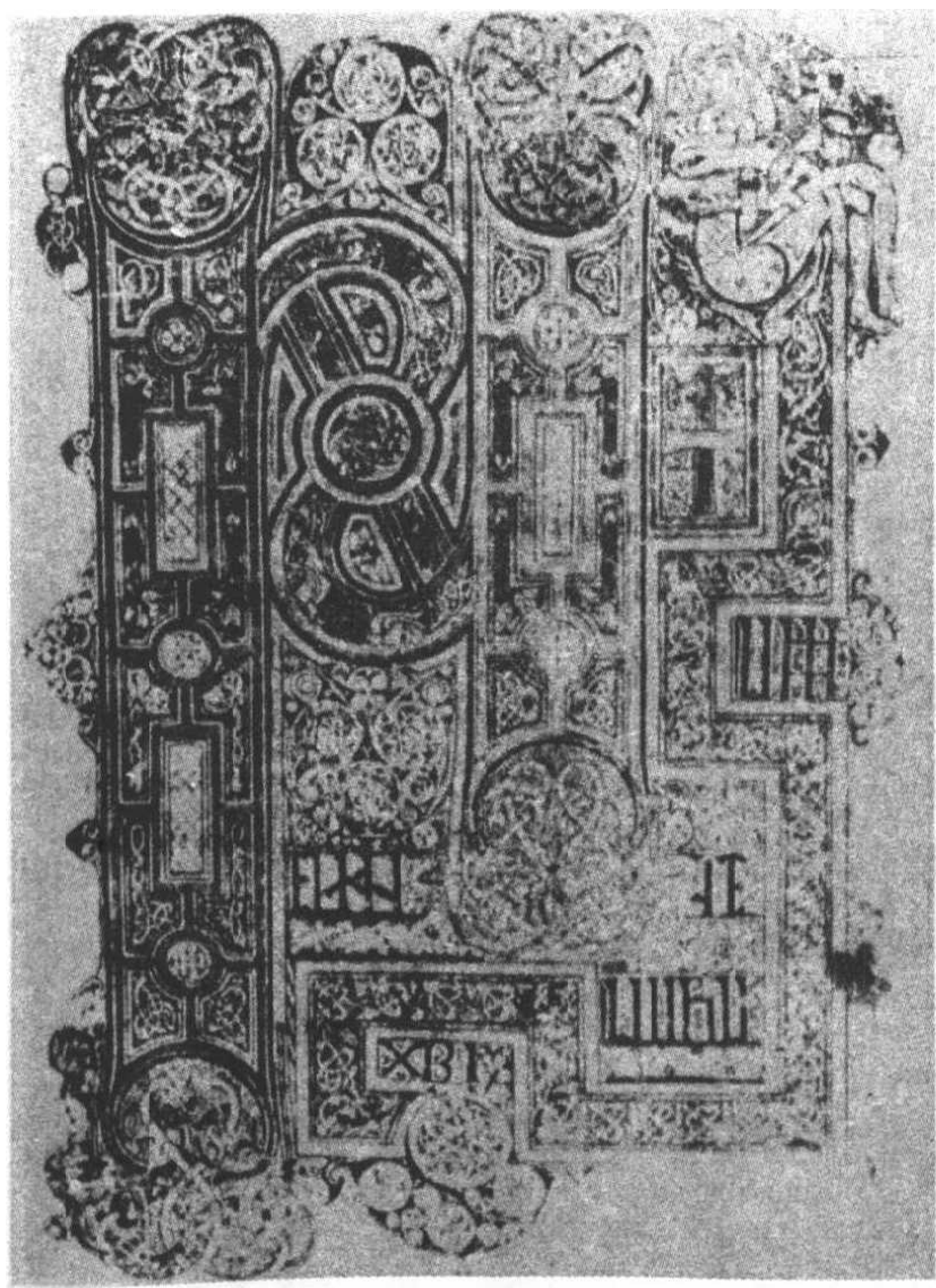
统。这些亚洲民族的流入，复活了装饰和抽象的倾向，在受到罗马征服的挫折前，这些倾向已在克尔特艺术中找到表现形式。

早期西方艺术的研究，应从工艺美术开始，其美学甚至左右建筑到如此地步：有时候墙面竟然模仿织物或金银器的图案（图158）。哥特人和法兰克人保持金质景泰蓝的制作技术，那是他们的专长（图157），既有世俗用途的作品（比西哥特王朝的王冠，发现于托莱多附近瓜拉萨尔*Guarrazar*），也有适应宗教需要的作品（圣骨匣和圣物箱）。我们从当时的文字记述中获知，许多教堂有大量这类昂贵的物品作装饰。

一种至高无上的僧侣艺术——饰绘（*illumination*），由埃及僧侣带到高卢。僧侣们蔑视纯现实主义，以纯装饰性的冲动饰绘圣书（诸如祈祷书和福音书）。蛮族的异想天开的想象力为他



158. 装饰层 塞洛姆斯教堂 十世纪



159. 凯尔斯圣经一页 盎格鲁—爱尔兰艺术 八或九世纪 都柏林三一学院

们提供了怪诞的形式，他们将此与一种难以辨认的装饰图案——我们称之为窗花格——相和。在七和八世纪爱尔兰和英格兰僧侣的作品中，这一装饰媒介取最触目的形式，凯尔特、撒克逊和地中海的影响在这种形式中浑然一体。这类作品中最古老的《达罗圣经》（七世纪下半叶，都柏林三一学院 *Trinity College*, 图650），与发现于盎格鲁—撒克逊族长墓中的华美的小饰物（萨顿霍宝藏物 *treasure-trove Sutton Hoo*, 约650, 图55）有着明显的联系。地中海的影响见之于《林迪斯法恩圣经》

(698—721间, 不列颠博物馆), 而令人赞叹不已的《凯尔斯圣经》(八或九世纪, 图159)则显出——至少在细密画中运用人物——受拜占庭作品如《拉布拉福音书》(图152)或《埃切米亚德青福音书》的影响。《利奇菲尔德福音书》(八世纪, 利奇菲尔德教堂 *Lichfield Cathedral*)与《凯尔斯圣经》的风格雷同。《圣加尔福音书》(750—760间, 瑞典圣加尔藏书楼 *Stiftsbibliothek, St. Gall*)被认为是人物本身变成节奏性图案的一部分之风格的纯粹爱尔兰样例。

四世纪是高卢人的建筑活动时期, 其成果是饰有大量马赛克的罗马式长方形教堂。五世纪蛮族入侵后, 马赛克让位于壁画。作为罗马凯旋式艺术的分支, 这一形式依然盛行于五世纪, 我们可以从圆形洗礼堂 (*baptisteries*) ——用作浸礼仪式——推测而知, 在普罗旺斯 (马赛、弗雷儒斯 *Fréjus*、埃克斯 *Aix*、里斯 *Riez*、梅拉斯 *Melas*、瓦朗斯 *Valence*) 尚有不少洗礼堂遗世。在意大利拉文纳, 阿马拉松特 (*Amalasonte*) 在其父泰奥多里克 (*Theodoric*) ——奥斯特罗哥特王朝国王——寝陵中, 造了一个圆顶圆形大厅 (五三〇年后)。这个圆顶是一块整石, 直径为三十五英尺九英寸, 重三百吨, 是西方对巨大容积的崇尚之最后一例, 我们在最原始的文明中见过这种现象。西班牙——当时的首都是托莱多——比西哥特艺术有少量遗迹 (塔拉萨圣米格尔教堂 *San Miguel de Tarrasa*), 但这一艺术的某些特性一直存留在九世纪阿斯图里亚斯 (*Asturias*) 王朝基督教国王所建的巨型建筑中, 这些建筑亦显示出东方影响 (桑图拉诺教堂 *Santullano*、利诺圣米格尔教堂 *San Miguel de Lino*、莱纳圣克里斯蒂娜教堂 *Santa Cristina de Lena*、纳朗索圣马利亚教堂 *Santa Maria de Naran co*)。



160. 福音书作者四象征像 西库亚尔德主教堂（762—786？） 祭坛正面
石刻 意大利

阿尔的叙事性石棺仿四世纪罗马石棺，显示出高卢古代造型传统的最后痕迹，但其形式每况愈下。造型雕刻在五世纪中销声匿迹。比利牛斯地区的作坊继续生产柱、柱头、石棺、圣坛大理石匾，但都是十足的装饰风格。比利牛斯石矿的这些产品出口到北高卢（儒阿尔/Jouarre的教堂地下墓穴），特别在七世纪，该地似乎有相当活跃的艺术活动；但这一工业被穆斯林的入侵所扼杀，穆斯林在八世纪初叶蹂躏法国南部地区。圆雕在整个蛮族地区趋向于消亡，被石刻镶板所替代，石刻镶板常常模仿金银匠的珐琅制品（伦巴第奇维达莱祭坛 *Cividale altars in Lombardy*, 图160）。

加洛林和奥托艺术

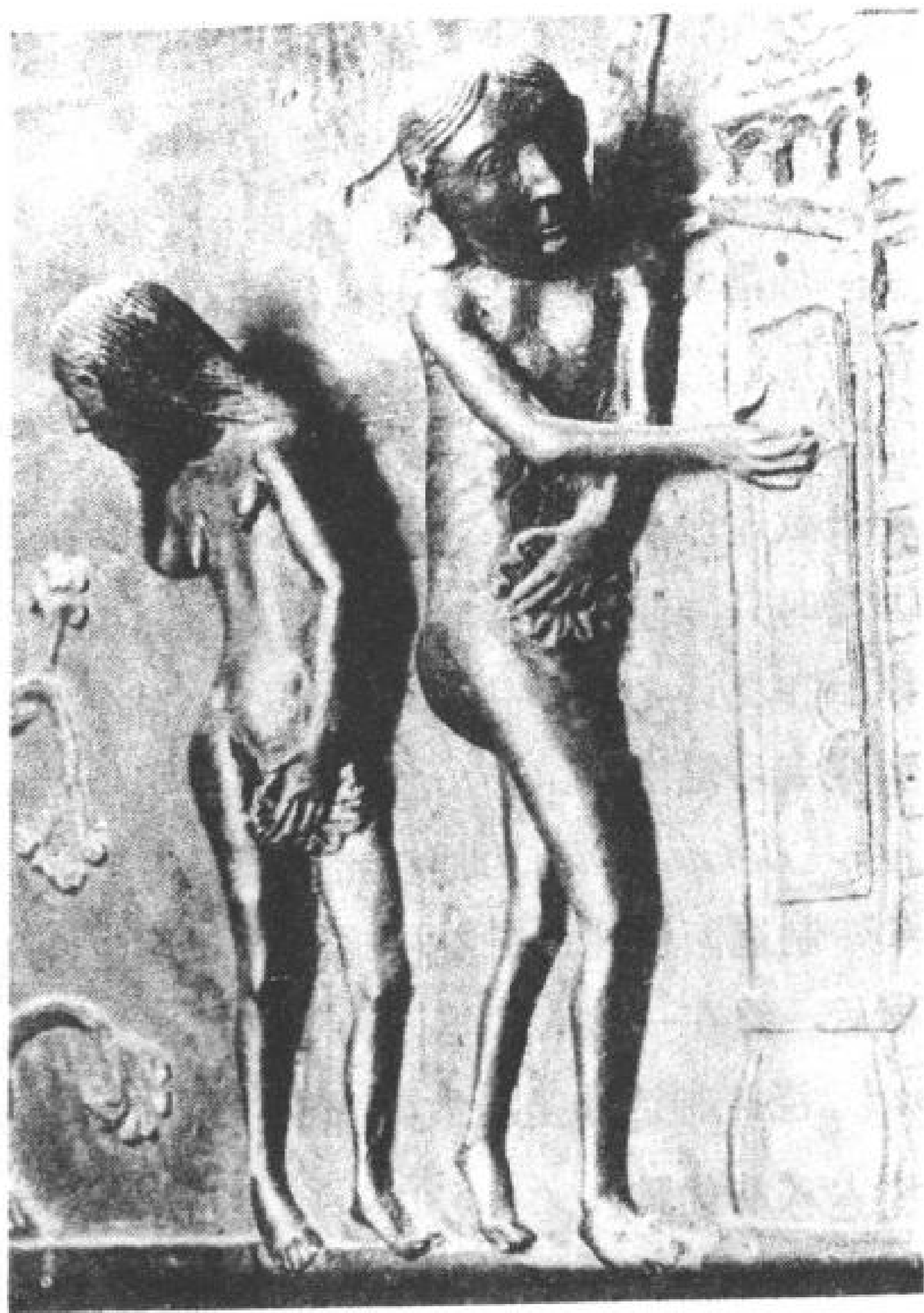
加洛林 (*Carolingian*) 王朝的变革, 在艺术中显示出来的特性与政治和文学中的特性相同。它试图回到罗马帝国的传统, 抵制蛮族的混乱。查理曼大帝在古典的和拜占庭的意大利中寻求范例来复兴造型艺术和纪念碑艺术。亚琛埃克斯拉夏佩勒王宫教堂 (*Palatine Chapel at Aix-la-Chapelle, Aachen*), 不过是拉文纳圣维塔莱教堂的简单翻版, 但以来自意大利的古代材料增美 (图140)。加洛林王朝的艺术家们热衷于采用希腊十字形的原则作建筑设计 (奥尔良附近热米尼德普雷教堂 *church of Germigny-des-Prés near Orléans*), 他们大量运用双长方形布局 (有两个半圆形后殿和两条交叉甬道)。僧侣——古代文学和文明原则的捍卫者——的影响现在主宰一切。帝国各地兴建寺院, 瑞典圣加尔寺 (*St. Gall Abbey*) 的“理想”设计充分显示了典型的中世纪布局: 寺院建筑围以回廊, 教堂在一侧, 有农业、工业、医院和教学设备全套设施, 这一切很好地表明僧侣在物质和精神文明中所起的作用。

加洛林艺术拼命抵制蛮族的无形状, 再次倡导形象的表现。从奥塞尔圣热尔曼地下墓穴 (*crypt of St. -Germain at Auxerre*) 的壁画或卡斯特尔塞普利奥老圣马利亚教堂 (*Santa Maria Antiqua at Castelseprio*) 的壁画 (一九四四年重新发现于伦巴第) 中可以看出, 加洛林艺术常常更接近古代艺术甚于拜占庭艺术。僧侣饰绘画派在帝国各地如雨后春笋 (法国: 兰斯 *Reims*、图尔 *Tours*、梅斯 *Metz*; 日耳曼诸国: 赖歇瑙 *Reichenau*、圣加尔、富尔达 *Fulda*)。东部诸派具有浪漫的、略为粗糙的风格, 预示德国哥特式表现主义 (《乌得勒支圣诗集》、《埃博福音书》, 图161; 两书均饰绘于兰斯), 而图尔派 (《秃



161. 圣马太 福音书细密画 816—835间 奥维莱尔奇 为埃博大主教作
埃佩尔内图书馆
162. 基督 福音书细密画 781—783间 戈德斯卡尔克为查理曼大帝作
巴黎国家图书馆
163. 金祭坛局部 九世纪末叶 金银匠沃尔维尼奥作 米兰安布罗焦教堂





164. 亚当和夏娃被逐出天堂 希尔德斯海姆教堂青铜门局部

顶查尔斯圣经》)或所谓的宫廷派 (*Palace School*)——为皇帝饰绘福音书——则寻求姿态和构图的庄严肃穆 (为查理曼大帝饰绘的《戈德斯卡尔克福音书》,图162; 以及苏瓦松 *Soissons* 《圣梅达尔福音书》)。

我们从古老的文字记载中知悉教堂有精美的青铜器 (所谓“达戈伯特座椅” *Chair of Dagobert*), 但遗世极少。金银手工艺技术更为高超, 这些作品的光辉是中世纪所无法企及的 (埃克斯拉夏佩勒教堂查理曼大帝宝藏 *Charlemagne's Trea-*

sure)。加洛林艺术家有能力复兴古代的宝石雕刻术。象牙雕刻(福音书的象牙装订)和金浮雕细工(米兰圣安布罗焦教堂 *Sant' Ambrogio* 金祭坛, 图163)出现浮雕的更新感。

加洛林推动力于十一世纪在高卢为诺曼人入侵所带来的混乱所挫。同时, 在意大利, 尤其在德国, 兴旺的奥托 (*Ottonian*) 王朝治下, 加洛林原则延续至十一世纪。特里尔 (*Trier*) 和赖歇瑙派制作完全是帝国灵感的精美绝伦的饰绘抄本。而法国此时只能制作无形状的浮雕, 德国的造型观念在十一世纪的浮雕和浇铸金属作品中得到极好的表现(巴塞尔 *Basel* 金祭坛, 现藏克吕尼博物馆 *Cluny Museum*)。伯恩瓦尔德主教 (*Bishop Bernward*) 为他在希尔德斯海姆 (*Hildesheim*) 的教堂, 制造两根柱、一盏枝形吊灯和高质量的青铜门(图164), 稍后, 约在一〇六〇年, 为奥格斯堡教堂 (*Augsburg Cathedral*) 浇铸神话和圣经故事青铜门的工匠, 给予青铜门以亚历山大式的优雅。

V 西罗马式和哥特式艺术的崛起

如果西方文明中有哪一个世纪够得上文艺复兴 (*Renaissance*) 这一名称, 那末应该是法国的十一世纪, 而不是意大利的十五世纪。从六世纪至十世纪, 西方没有出现称得上风格的作品(我们称墨洛温 *Merovingian* 或加洛林艺术, 而不称风格)。从六世纪至十世纪, 蛮族虽然尽可能地植基于被他们所毁的古代文化的残余之上, 并向他们几乎并不理解的拜占庭讨教, 但是他们从未放弃过去游牧时代留传下来的乏味的装饰手艺, 并且未能从他们自己的黑暗时代中取得结构方法的有条理的体系, 形成风格的建筑、造型和装饰诸形式。但是面纱突然扯落。建筑在十一世纪得到长足的进步, 重新建设城市的确实迹象出现。从长方形教堂——一种盖以临时屋顶的建筑, 看上去就象没有完成的框架——的基础上, 出现了罗马式教堂, 其圆顶主宰着建筑物的整个结构, 保证其各个部分的统一。纪念碑建筑不再仅仅是提供必要的封闭和覆盖空间之墙壁和屋顶的无机体。犹如希腊寺庙, 罗马式教堂是一个接合的有机体, 各个部分统一于其作用和比例之中。壁洞成为计算长度的标准, 层楼成为计算高度的标准, 给建筑结构带来了新的基本单位, 从而替代了希腊艺术中的柱和柱上楣构。其高大的塔尖、交叉拱圆顶和标志走廊的束带层造型富有节奏——全部动势服从于空间、体积和外观的和谐法则。人们的眼睛从容不迫地从支柱移



165. 圣马利亚教堂雕柱
苏亚克 十二世纪

向拱道，从一层移向一层，在脑海里铭记下建筑物各个组成部分的完美统一——嵌入部分的下降节拍和开阔空间的上升节拍之交叉，就好象乐曲的小节。这一结构的算术——希腊人曾理智地、经验地在另一种方式中理解——由罗马式艺术家重新创造，他们将此次序和韵律的概念加在蛮族和东方所共有的模糊和无限的鉴赏力上，为此而该受到感谢。经过一个黯然无光的长时期后，西方从一场延续了六百年之久的艰苦的逻辑斗争中凯旋而起。

罗马式艺术的一切特性源出于这一次序概念。拜占庭教堂



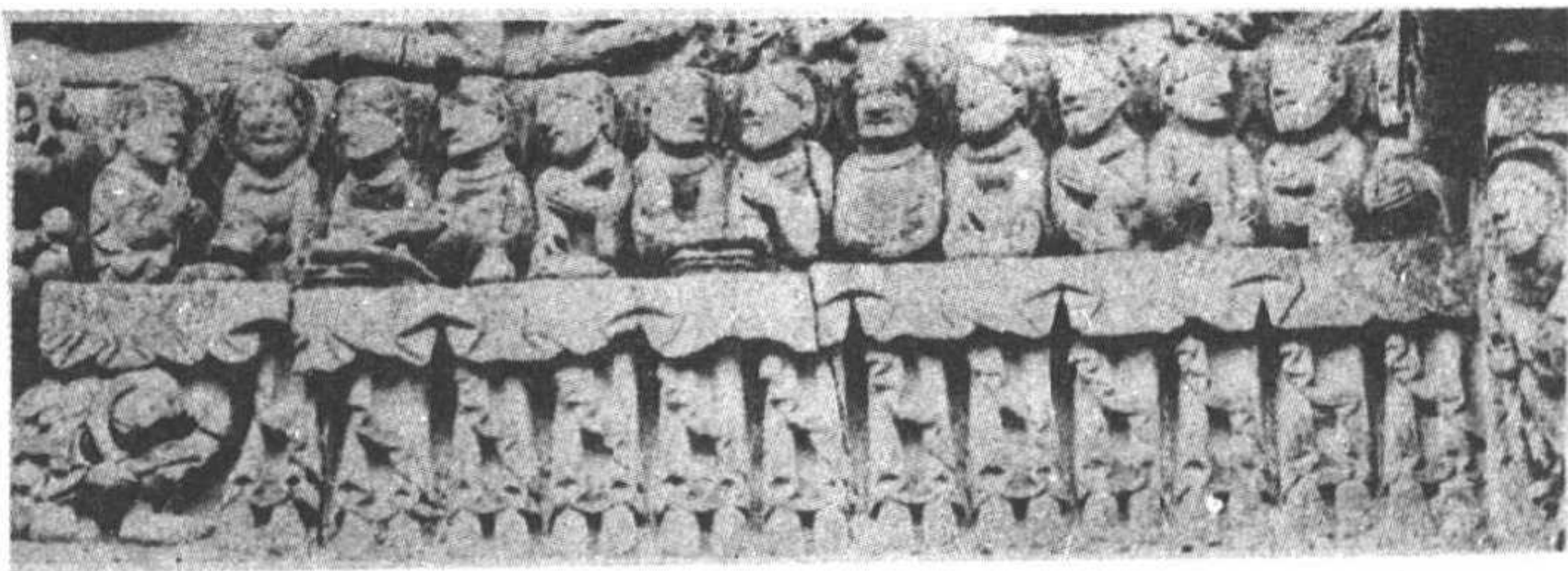
166. 167. 亚述印章示意图（左） 与里昂埃内圣马丁教堂柱头局部相比较

墙面上的挂毯似的四散装饰，现在限制在建筑物的主要部分，为了加以强调，装饰上升为浮雕，因而一种已被遗忘的技术，雕刻的技术——古代世界在雕刻中表现了对人世生活的信心之技术——又复活了。雕刻是建筑的女儿，因建筑之需而生，分享建筑之精神。罗马式纪念碑，根据其体积的有力接合，可谓是空间造型。

不论旨在宏伟或和谐——除普瓦图省（*Poitou*）的别具一格之外——罗马式建筑的结构总是朴素和克制的。在少数地区由于建筑屈从于罗马式，雕刻受到建筑的狭窄构架的限制，发疯般地千缠百绕。罗马式雕刻的魅力应归功于在其僵化为法则、固定不变的表情和姿态之前的对大自然的分析性观点：那是各种形式相互拥挤的浪潮，在拱形线条、壁柱、拱肩和窗间壁上，一个吞没一个（图165）。人类最初的一切艺术因素会合起来丰富了这一不可思议的石头语言：异教神话和基督教故事，古物残片，蛮族饰物，拜占庭、萨珊、亚述甚至苏美

尔形式，因为苏美尔和埃兰圆形印柱的古老动物象征主义在此找到了其最后的变形(图166、167)。西方人在六个世纪后重新创造时，就是这样凭借记忆开始的；但是西方人运用了从遥远的过去中所能回忆起来的一切形式，这些形式好象词汇，从而创造了一种崭新的语言，讲起来具有演说般的流畅，娓娓动听。我们称之为怪物的东西——艺术家从世界的全部文明的点点滴滴中拼凑创造出来的、并且毫不吝啬地赋以自己身形的混合造物——并不需要圣贝尔纳 [St. Bernard, 1090-1153, 法国克莱尔男修道院院长、神秘主义者、宗教改革家] 为其缺少或没有理性内容辩解。与拜占庭艺术不同，罗马式艺术没有深刻的宗教意义，夏尔特尔教堂 (*Chartres Cathedral*) 或圣卢德诺教堂 (*Saint-Loup-de-Naud Cathedral*) 的人像脸部上之所以闪耀着精神生活之光辉，是由于哥特式 (*Gothic*) 天才已正在那儿苏醒。这种寓言性的兽形是一种热切渴望创造形式、抓住人类想象力的征兆，经过六百年的禁欲后，这种渴望终于获得解放。罗马式建筑师在实践的过程中滥用了遗产，而哥特式的形象制造者，摆脱了千百年的压力，能以崭新的眼光和处女般的想象力观察自然。

“处女般”一词是我们试图用于哥特式艺术的术语。因为哥特式艺术是纯粹的创造力。这儿的一切都是崭新的：结构和背景、装饰、灵感、可塑性。哥特式艺术及希腊艺术，是西方文明中通过一种风格的完全创造从而使形式词汇完全更新的唯一范例。罗马得益于希腊；拜占庭出自罗马和东方；罗马式艺术则是东方、拜占庭、蛮族和古代的混血儿；文艺复兴艺术和现代艺术借鉴了古代艺术的全部建筑和装饰的形式，以及大部分关于美的思想。哥特式艺术恰恰相反，它摆脱了束缚罗马式艺



168. 西蒙之宴 楣浮雕 纳伊了望塔 十二世纪

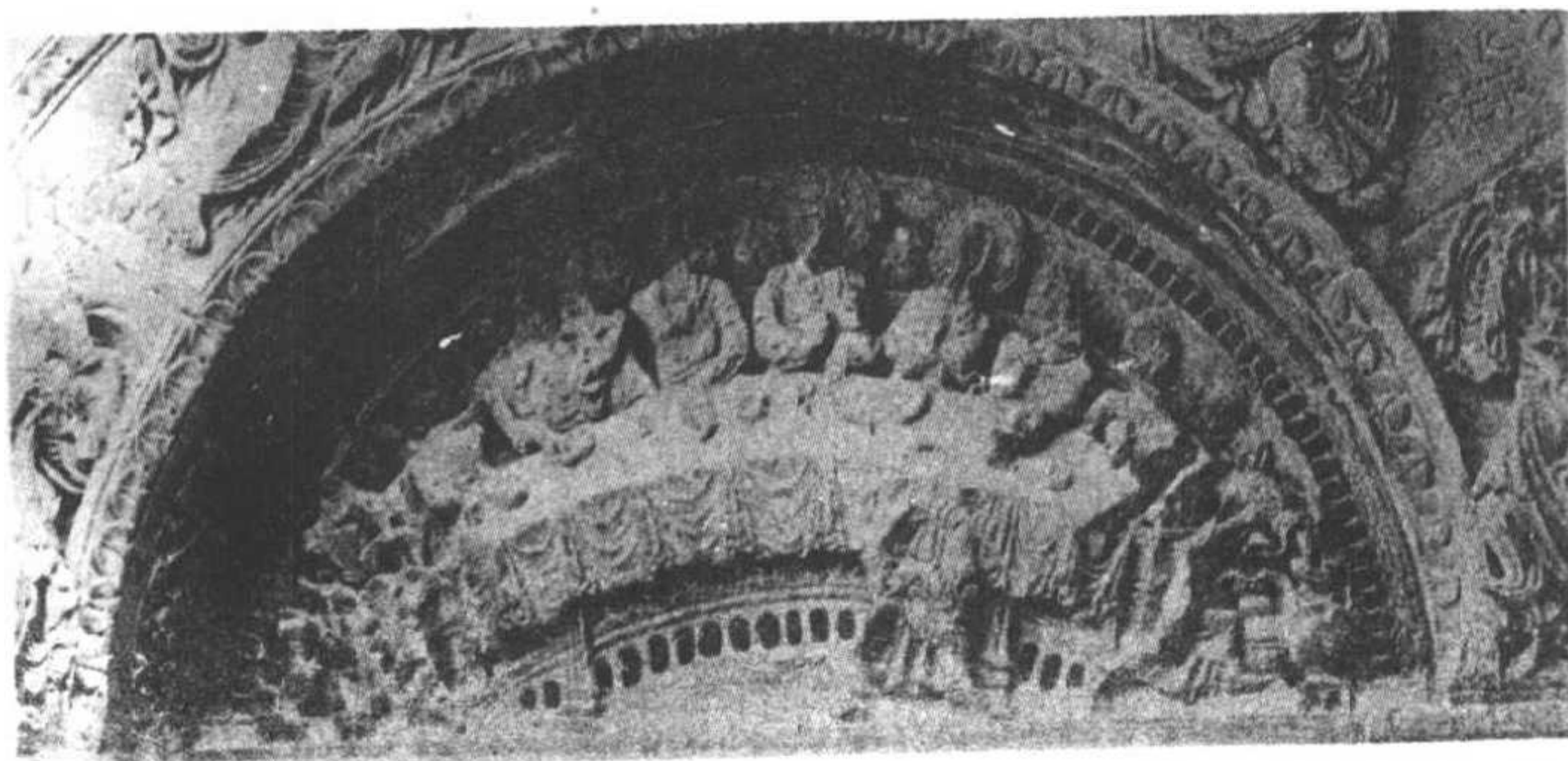
169. 最后的晚餐 柱头 伊索瓦 十二世纪



构架的法则

描画在楣、门楣中心或柱头上的同样主题，因建筑构架不同而作不同的构图。

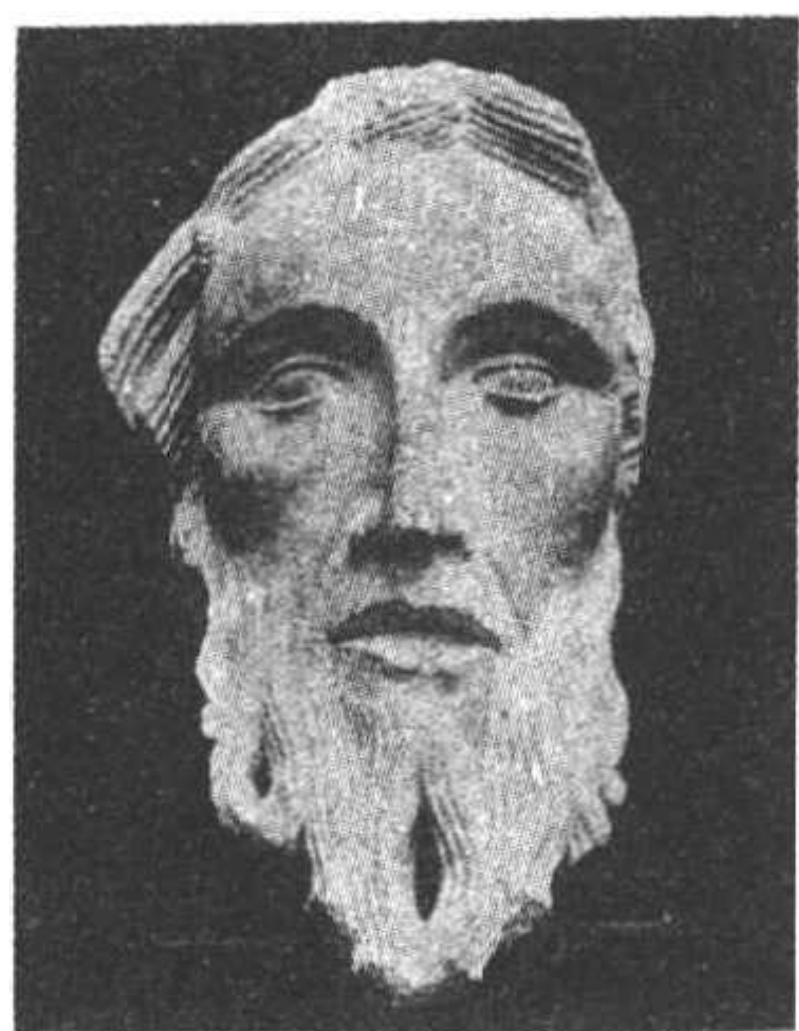
170. 最后的晚餐 门楣中心浮雕 夏尔利厄 十二世纪



术的推动力之陈旧形式的重负，从自然出发。令人赞叹不已的十二世纪的创造性冲动一定是具有异乎寻常的力量，它激起哥特式艺术家的莫大勇气，赋予他们以意志，在法国各地罗马式艺术方兴未艾之时，它从起跑线出发。

当创造的意志——给予我们哥特式艺术——开始在伊尔德法兰西省（*Ile-de-France*）活动之时，罗马式艺术已有一世纪的历史，但其成熟期不过才三十个年头。第一批哥特式教堂是在与外省伟大的罗马式寺院教堂的结束或甚至开始之竞争中建立起来的，难怪批评家们开玩笑地评论哥特式艺术不过是伊尔德法兰西的罗马式罢了。

新拱顶的发现，或更确切地说是对其特性的理性分析，容许哥特式建筑实现基督教梦想，对此拜占庭艺术家只能从一种海市蜃楼般的东西中得到满足。解决了重量问题后，建筑物轻巧地耸立，从而战胜了物质问题。教堂是垂直的飞翔，就象希腊寺庙和罗马式教堂是运动的平行。罗马式表面的呆板让位于塔尖、窗配合和染色玻璃窗的颤动——引起了千变万化光线的相互作用，犹如一支乐队中各种乐器的音调。教堂是石头中的交响乐演奏，七百年后德国才在纯粹的声音中加以表达。从这个意义上来说，那是北部抒情才能的第一次成熟表现；但是为了成形，特别需要法国才能——地中海区域造型想象力和理性主义的继承者——的苏醒。教堂无疑体现了生长和发育的愿望，这使教堂象有生命物那样有机地发展，但亦服从一定的起伏节奏，这种发展通过推论完成的，推论借演绎法充分地利用了原理。那是法国逻辑的第一次显露，后来在用于纯粹的思索时，却产生了不孕的作用；但是逻辑在此不可思议地丰富起来，因为扫清了在它之前的一切后，正按照自然本身行动着——



神的脸部的人性化。一世纪中，

上帝的神圣表情变为“有人性的上帝”。

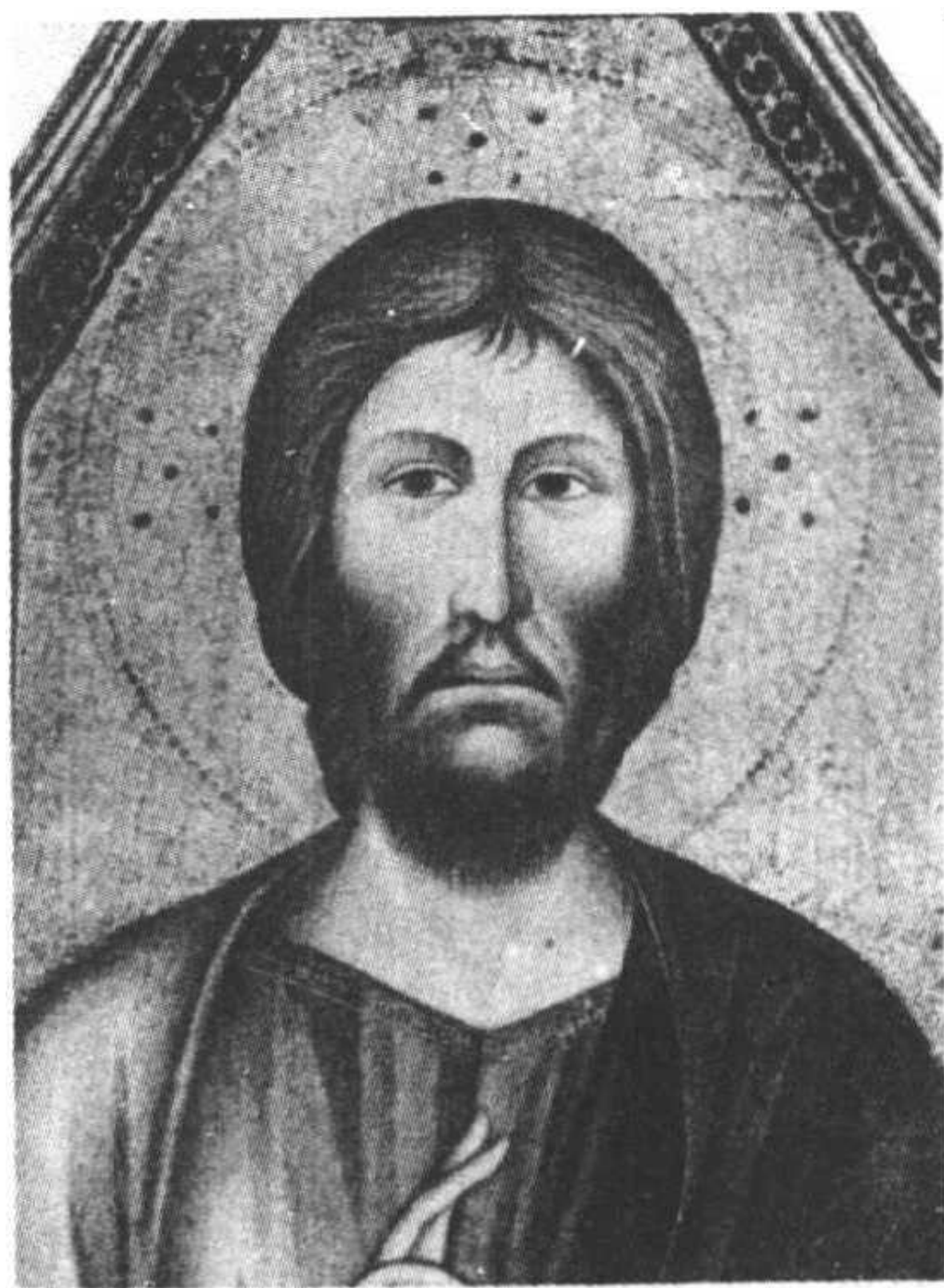
171. 基督的庄严头像 马德伦教堂前廊门楣中心 韦泽莱 约1130

172. 先知头像 约1160 桑利斯（奥西）博物馆

173. 基督布道（头像） 夏尔特尔教堂南门廊 1240前

就象笛卡儿的推论后来在哲学中所起的作用。理性象女王似地统治着哥特式艺术，不但创造了一个体系，而且产生了一个世界；因为教堂就象宇宙本身一样，是一个千变万化的世界，其中存在着大量的形象。

西方的形象观念在哥特式艺术中苏醒，或又一次苏醒。如果，如埃米尔·马尔 [Emile Male, 1862-1954, 法国美术史家] 所指出，形象确是依然在辅助思想，但拒绝作思想的奴隶，它仅出借自身而非放弃自身。摆脱了拜占庭象征的束缚后，形象不再是简化的表意文字，相反地试图表现已经存在于自然中的某些具体形式。十三世纪法国为西方恢复了地中海区域的神人同形同性论和现实主义，这曾经一度被东方的自形论 (*ideomorphism*) 所排挤(图171—173)。这一了不起的演变——在其演变过程中，把我们从夏尔特尔教堂的壮丽正门带到兰斯教堂



在意大利，奇马布埃不单是一位创新者，亦是完美的拜占庭形式主义的最后一位代表人物。

174. 拜占庭艺术 九世纪下半叶 基督头像 圣索菲亚教堂前廊马赛克局部 君士坦丁堡

175. 奇马布埃 基督头像 镶板局部 华盛顿国家美术馆

的正门——经历了公元前六至五世纪希腊雕刻的同样阶段。再者，从十二世纪至克劳斯·斯吕特 (*Claus Sluter*)，哥特式造型艺术象希腊艺术一样追随同样的形式，从卫城的少女(*korai*)到拉奥孔：在形式世界和西方思想的发展中，不可能找到比此更好的关于永恒不变的佐证了 (图637—647)。

伊尔德法兰西创造的建筑和造型公式，很快得到普遍的承认，因为逻辑总自以为是鲜明的。欧洲操哥特语就象地中海曾操希腊语。但并非全欧如此，因为意大利拒绝吸收哥特式。一二五〇年后，意大利无视法国的样例而完成了自己的文艺复

兴，并且是以不同的方式进行的，即不是通过革命，而是通过传统的更新——一种复旧。尼古拉·皮萨诺(*Nicola Pisano*)和乔托(*Giotto*)直接回到古代去寻求新的灵感，这使他们产生了自然和人的观念。在锡耶纳(*Siena*)，甚至拜占庭艺术，包括杜奇奥(*Duccio*)在内，都将其严肃性溶化在感情和温柔之中。但是哥特式艺术一统天下的专横抑制了这种冲动。一百年来，意大利艺术好象遭受了外国占领者的压迫。我们能够理解为何十四世纪文艺复兴时期中愤怒的人们公然抨击那种艺术为“条顿”(*“Teutonic”*)艺术，这一名词后来沿用下来。哥特式原则就象病毒，在意大利思想中起作用，当佛罗伦萨在十五世纪初叶从中解脱出来时，意大利艺术家们还得从他们在十三世纪的停步点出发：多纳泰洛(*Donatello*)的直接先驱是尼古拉·皮萨诺；而革新者马萨乔(*Masaccio*)可谓是在搅拌乔托的尸灰。

罗马式艺术

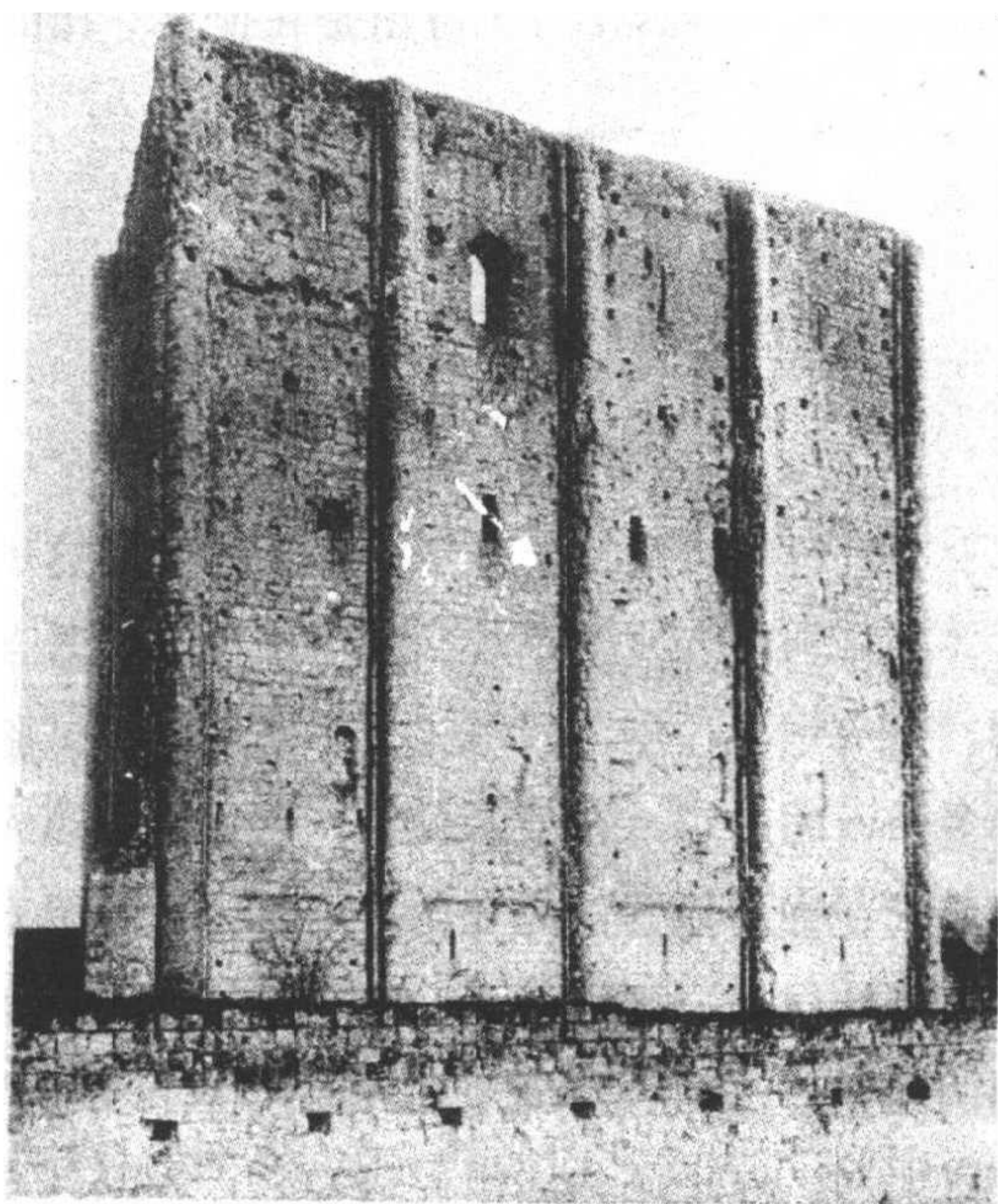
罗马式艺术于十一世纪第二个二十五年诞生于法国。这一名称是德·热维尔(*de Gerville*)于一八二三年以拉丁系语言的类推法提出来的。至一一〇〇年，罗马式艺术已经脱出试验性阶段，创造出许多伟大的建筑，在十二世纪，它经历了惊人的发展，这一发展反映在许多地方性的变化之中。十二世纪末叶，罗马式受到哥特式的排挤，逐渐消亡。罗马式影响了所有未接受拜占庭影响的国家；法国、西班牙和英国产生了罗马式最典型的形式。在意大利，除去某些法国影响之外，罗马式艺

术不过是原始基督教艺术的继续而已，被称之为“新拉丁”（*Neo-Latin*），而在德国，赖内（*Rhenish*）派则是加洛林和奥托艺术的结果。

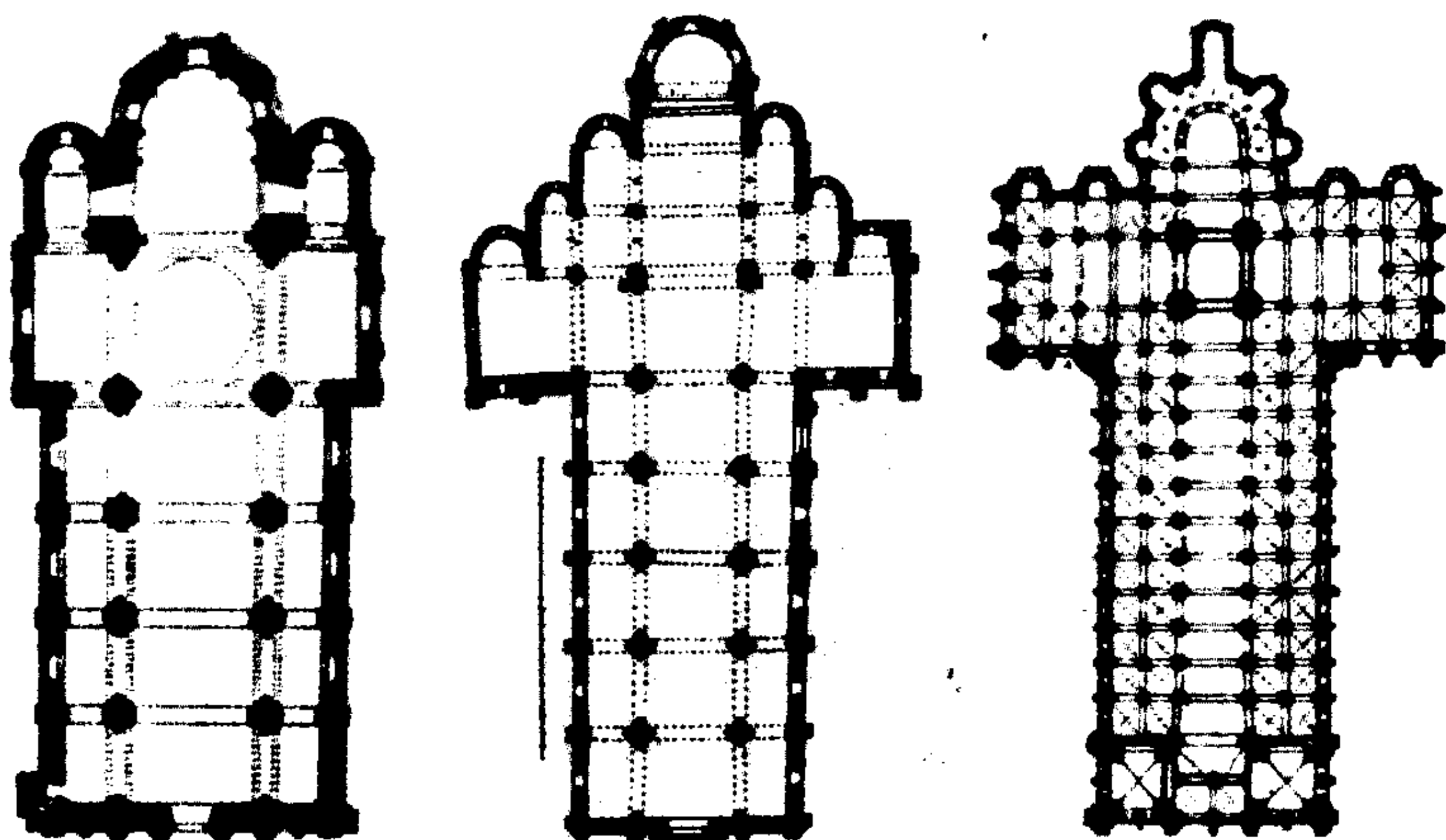
法 国

建 筑

十一世纪对建筑的大量需要反映了政治和贸易的变化。遗世的少数民用石建筑是城市纪念碑建筑和城堡。后者主要由耸立于土岗上的大塔楼或主垒构成，作梭堡或居住之用，四面围



176. 洛什要塞
（安德尔——
卢瓦尔）
十二世纪



在罗马式时期，长方形教堂布局在唱诗班席或圣坛处有所发展，以便插入为数众多的祈祷处。

177. 塞尔弗罗内寺教堂平面图 十二世纪

178. 夏托梅耶寺教堂平面图 十二世纪

“贝内迪克蒂纳式”布局 带有台阶的祈祷处

179. 圣塞尔南寺教堂（带回廊）平面图 图卢兹 十二世纪

以墙或栅（*enceinte*，图176）。最优美的教堂是修道院教堂，因为罗马式时期是禁欲主义的黄金时代。勃艮第地区克吕尼（*Cluny*）和西妥（*Cîteaux*）的寺院社会在当时的政治和社会生活中起着根本性的作用，这一作用很快变成国际性的。

罗马式虽然没有全然漠视中心布局，但全力发展长方形布局。为了迎合信仰的新需要，教堂在东端大大扩展，他们在半圆形后殿处添加一个直线形部分（唱诗班席或圣坛，图117）和升高的祈祷处（如贝内迪克蒂纳式 *Benedictine* 设计，图178）或沿交叉甬道排列的祈祷处（西妥式 *Cistercian* 设计）。在某些最

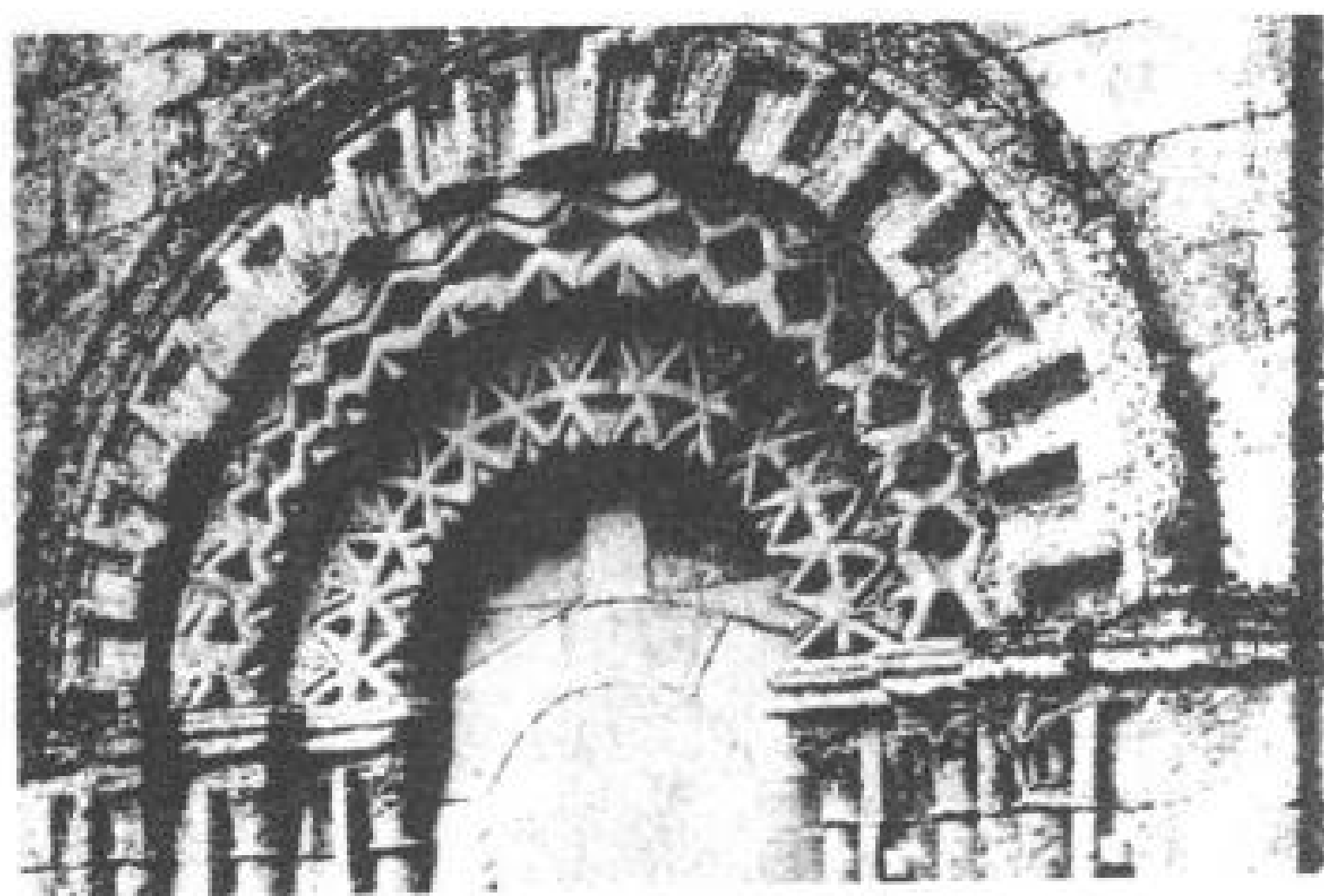
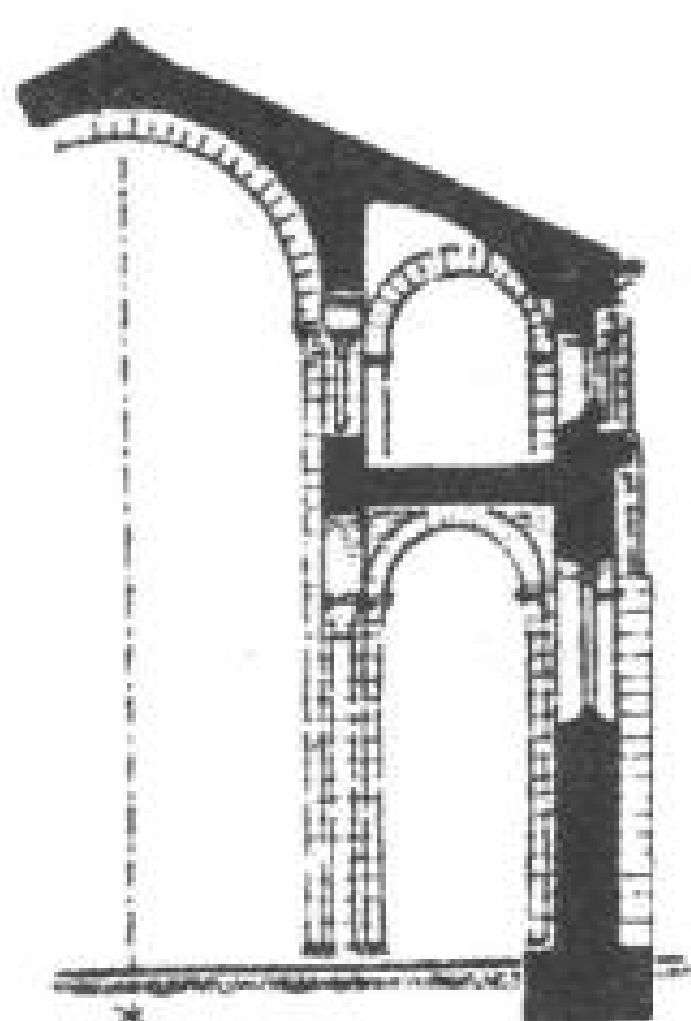
大和最美的建筑中，罗马式的围绕半圆形后殿的圣坛侧廊的延长（回廊）和环绕回廊的辐射形祈祷处（半圆形祈祷处），奠定了西方教堂的确定形式（图179）。中世纪西方教堂就是这样一种长方形布局和辐射形布局的和谐的混合式。

如同拜占庭教堂，罗马式教堂亦是拱顶。它的全部特性产生于这一覆盖形式。在西南地区的一些教堂中（阿基坦Aquitaine派：佩里格圣弗隆教堂*St.-Front, Perigueux*，图180），圆顶有时架在交叉甬道的交叉点，要不然就只架在中殿；交叉拱顶常仅见于侧廊（图181）。纵向布局导致桶形或坑道拱顶的自然而然的运用（图188）；这种拱顶给所有的柱身施加着不断的压力，为了减轻这种压力，建筑师不得不采用大量支柱和嵌有狭窗的厚墙。在最佳布局的建筑中，高中殿拱顶的重负，被提高到与中心殿几乎同样高度的侧廊拱顶所抵销，这使殿内光线暗



180. 圣弗隆教堂内景 佩里格（多尔多涅） 十二世纪

181. 马德伦教堂侧廊 韦泽莱（荣纳） 十二世纪



182. 圣保罗教堂截面图 伊苏瓦尔（多姆山） 十二世纪

183. 奥德里厄教堂门廊拱门饰 卡尔瓦多斯 十二世纪

淡，如普瓦图诸教堂。有时候，中殿很高，重负就由侧廊上的廊台承担（奥弗涅 *Auvergne* 派，所谓“朝圣” *Pilgrimage* 教堂）。这些廊台拱顶由于基于九十度弧而取得完美的效果（图182）。拱和拱顶一般是半圆形，但某些流派使用尖拱。

拜占庭建筑追求表面之宽阔的伸展，在长方形教堂中，连拱廊连续不断，内外都没有东西插入搅乱墙面。与此相反，象希腊寺庙一样，罗马式教堂倾向于将各个独立的成分结合起来，这种结合体现在整个建筑之中。这些成分是水平面上的壁洞和垂直面上的层楼。分隔壁洞的柱身，直升到拱顶，通常在拱顶面下或沿着拱顶面被较细的称为拱带的支撑拱延伸至相对的壁洞。柱使眼睛可以纵向地测量建筑物，而用线条装饰的束带层标志着分层的高度，束带层构成主要的水平线，创造出透视效果（图188）。

罗马、长方形或拜占庭的纪念碑建筑中，装饰不过是粘在墙面上的点缀，与建筑结构毫无关系。总是根据逻辑行事的罗马式建筑师，成功地把装饰和结构紧密配合，为此目的而重新

采用装饰线带（图183）——一种几何形雕刻，这在拜占庭艺术中发育迟缓，但在希腊艺术中被认为是有用的——加强建筑物的主要部分。罗马式建筑师喜爱力量及和谐的效果，但时而亦对别具一格发生兴趣，如在普瓦图和圣东热（*Saintonge*），他们在建筑的正立面过多地饰以雕刻。他们赞赏纪念碑性的结构：中殿内部的向前运动、东端半圆形后殿的辐射性节奏（图184）、西端正立面的层层排列；而一种新的成分——通常加盖金字塔般屋顶的钟楼，进一步加强了上升的运动。

建筑流派之众多是封建割据的一个迹象。当我们回顾十二世纪哥特式艺术的兴起是与罗马式的胜利同时平行的时候，就



184. 半圆形后殿 帕雷—莫尼埃尔教堂 索恩—卢瓦尔 十二世纪

应该同意德国历史学家德希奥 (*Dehio*)和贝措尔德 (*Bezold*)的见解：“十一和十二世纪的法国建筑及其同时繁荣起来的发散性风格，是全部建筑史上无双的现象。”

诺曼底派最为古老。在一〇二五年和一〇七〇年间，诺曼底派已经能够营造大型建筑，诸如贝尔内蒙特圣米歇尔教堂 (*Monte-Saint-Michel at Berny*) 中殿、卡昂男修道院和女修道院 (*l'Abbaye-aux-Hommes and l'Abbaye-aux-Dames at Caen*)。诺曼底派运用廊台，但仍用木材建高中殿，十三世纪的中殿均为尖拱顶。诺曼底人探索十分朴素的、总体的建筑效果，避免图形的装饰。

勃艮第 (*Burgundian*)派由于勃艮第作为克吕尼和西妥两大圣会的所在地而受益。克吕尼式建造大教堂，饰以大量雕刻。相反地，西妥式营造毫无装饰的建筑(丰特内寺 *Fontenay Abbey*)。克吕尼修道院教堂 (1088——1120) ——已毁——是当时基督教世界中最大的教堂，长六百四十三英尺六英寸。勃艮第式教堂的结构非常大胆 (克吕尼修道院教堂的高中殿高九十六英尺六英寸)，在装饰方面，勃艮第人受到古典建筑 (奥顿 *Autun* 和朗格勒 *Langres* 诸教堂) 的影响。

普罗旺斯派从事小规模建筑，比例十分和谐 (阿尔圣特罗菲姆教堂 *St.-Trophime, Arles*；蒙马儒尔寺 *Montmajour Abbey*)。在所有的流派中，这一流派最受惠于古典式 (圣吉尔迪加尔教堂 *St.-Gilles-du-Gard* 门廊)。

奥弗涅诸教堂，由扇形廊台有力地支撑，廊台使中殿昏暗不明，但具有一种粗线条的壮观 (伊苏瓦尔 *Issoire*；克莱蒙波尔圣母院 *Notre-Dame-du-Port at Clermont*)。

西南地区 (普瓦图—圣东热) 建造的教堂，有几乎与中殿

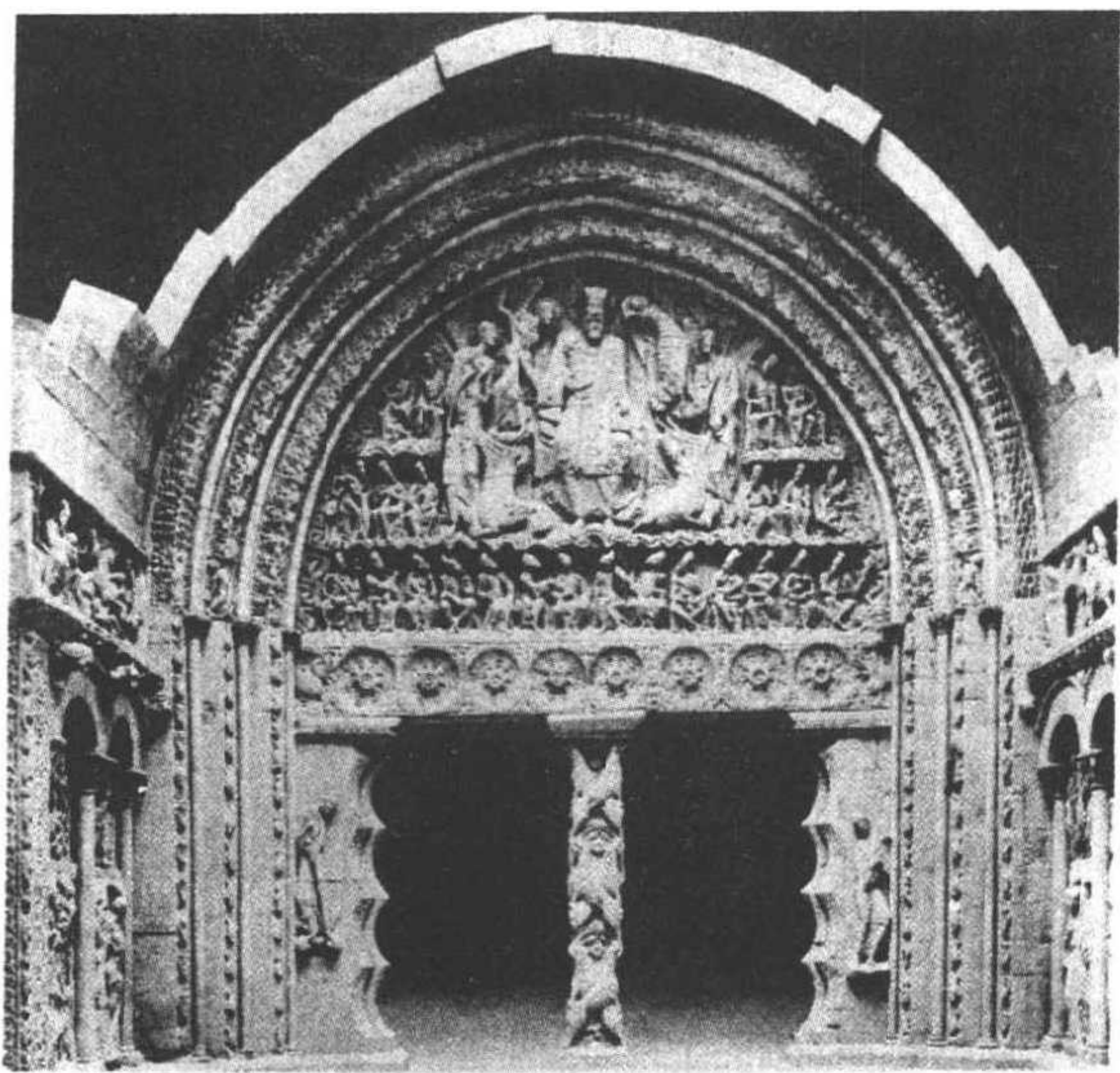
一般高的狭窄侧廊，教堂的正立面布满装饰（普瓦蒂埃大圣母院*Notre-Dame-la-Grande at Poitiers*）。

在朗格多克（*Languedoc*），一些教堂没有侧廊；在西南地区有一连串圆顶（卡奥尔*Cahors*；佩里格圣弗隆教堂，图180）。最大的罗马式建筑属于一种介乎地方性的类型，在通向孔波斯泰拉（*Compostela*）的朝圣大道两旁可以看到（图卢兹圣塞尔南教堂*St.-Sernin, Toulouse*，图179；菲热克*Figeac*；贡凯圣富瓦教堂*Ste.-Foy, Conques*；孔波斯泰拉圣地亚哥教堂*Santiago de Compostela*，图188）。这些教堂有双侧廊和回廊，适宜于容纳大群朝圣者，已经是哥特式教堂的先声。

雕 刻

经过六个世纪的动荡不定后，纪念碑雕刻在十一世纪末叶再次复活。朗格多克和西班牙展示了最古老的样例。图卢兹圣塞尔南教堂的浮雕人物（基督、使徒和天使）和穆瓦萨克（*Moissac*）修道院的浮雕人物（使徒），显示了模仿拜占庭象牙雕刻但尚踌躇不决的造型。约建于一一二〇年的穆瓦萨克圣皮埃尔教堂（*St.-Pierre at Moissac*）正大门，是一个完全通晓此媒介的流派之明证（图185），其门楣中心描绘了圣约翰的《启示录》（基督处于四头牲口之中，牲口是福音传道者的象征，这在罗马式艺术中是常见的）。

罗马式艺术以丰富和生动的技巧重新将人物引进雕刻，直到那时，人物尚被蛮族的抽象精神所禁锢，尚未为雕刻而制作雕刻，雕刻不过是在其活动范围内起伏和缠绕，成为纯粹的装饰节奏（图168—170）。罗马式艺术家在创造各式各样装饰形式



185. 圣皮埃尔寺教堂门廊 穆瓦萨克（塔尔纳—加龙） 约1120

方面具有无穷无尽的想象力，为了创造怪物，其中人的形象是从植物和动物世界乃至东方寓言暗语中借来的成分之中和。一种狂暴的生命力使这些处于恶魔般激情之中的人物虎虎有生气。罗马式最美丽的装饰形式之一是柱头。柱头的设计是古代民族的混合式的转化，某些流派（普罗旺斯派）小心翼翼地模仿之，但柱头通常以奇形怪状的形式描绘圣经故事，这种安置在柱头上的形式巧妙地突出了其结构（图186）。最精美的柱头群在勃艮第韦泽莱（*Vézelay*）教堂中殿内，是最别致的创造性。

反映出不同建筑流派的各种罗马式雕刻流派，也许可以分成两大主要类型。有的显示出比例加长的规则、平面的书法般的衣饰造型、运动中的动势暗示，这一类型的诸流派也许受到抄本饰绘的影响。最发达的朗格多克派即是一例，该派长于门



186. 怪物柱头 圣伯努瓦卢瓦尔寺教堂 卢瓦雷 约1160

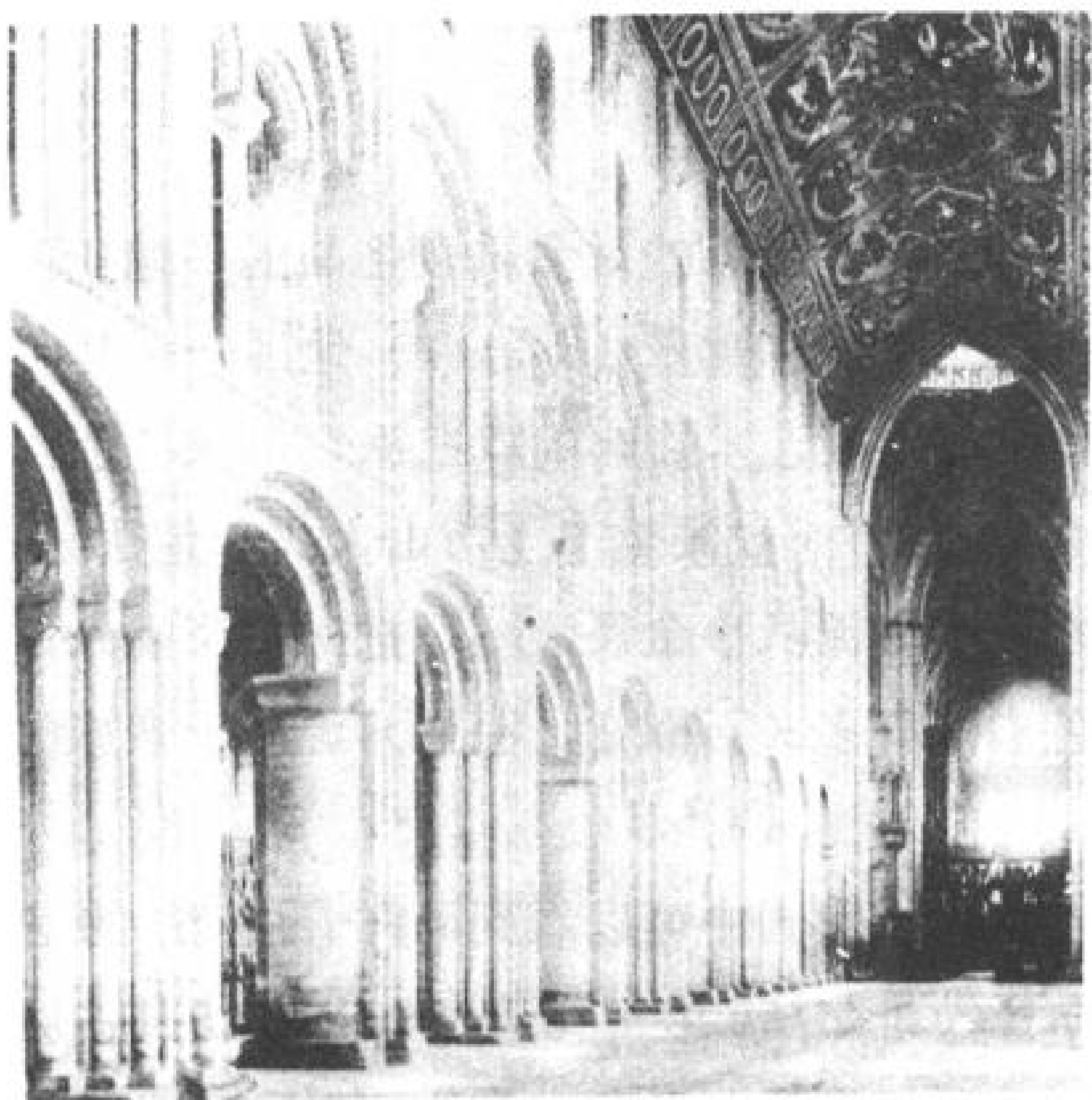
楣中心的巨大群体性布局（苏亚克Souillac;穆瓦萨克,图185）。勃艮第派（奥顿Autun教堂和韦泽莱教堂门楣中心）以同样的精神作混乱的布局、乏味的因袭。普瓦图派爱好大量的装饰，遍布于建筑物的正立面，特别是正门四周。其它的流派宁喜矮胖比例的体系，具有更强烈的浮雕感。金祭坛正面的影响启示了法国中部某些扇形门楣中心（贡凯圣富瓦教堂；卡雷纳克Carrennac）。奥弗涅派的完美比例也许归因于高卢浮雕的美学思想的流传，该派是唯一试图制作圆雕的罗马式派，其圣母木雕常贴以金属箔。普罗旺斯派（阿尔圣吉尔迪加尔教堂和圣特罗菲姆教堂）在模仿古代雕刻和基督教石棺——在阿尔遗世众多——中显示出强有力的浮雕感。

罗马式艺术仍然怀有前数世纪的对金质奢侈品的兴趣。两大主要生产中心地，一是莱茵和默兹（*Meuse*）地区，一是利穆赞（*Limousin*）。受日耳曼艺术影响的默兹派，仍保持色彩雅致景泰蓝的拜占庭传统，有时候派生于亚历山大式着色法（海绿、胭脂红、天蓝）。利穆赞派从事金属雕刻，把珐琅浆灌入凹槽铸作青铜匾，其色彩深得多（石榴红、深蓝），源出于蛮族的金属制品。

法国教堂内留存的大量壁画中可以看到同样着色法的差异。勃艮第派（贝尔泽拉维尔*Berze-la-Ville*）试图模仿拜占庭马赛克的多采光辉，而普瓦图派（圣萨文教堂*St.-Savin*）的调色板上仅有令人想起东方色彩的红色和黄褐色。十二世纪中，染色玻璃铅窗为色彩艺术作出了新的贡献——景泰蓝（分成数个部分的）金属制品的成果。这在十三世纪中获得惊人的发展，虽然其最精美的窗在这种艺术的初期就已产生。

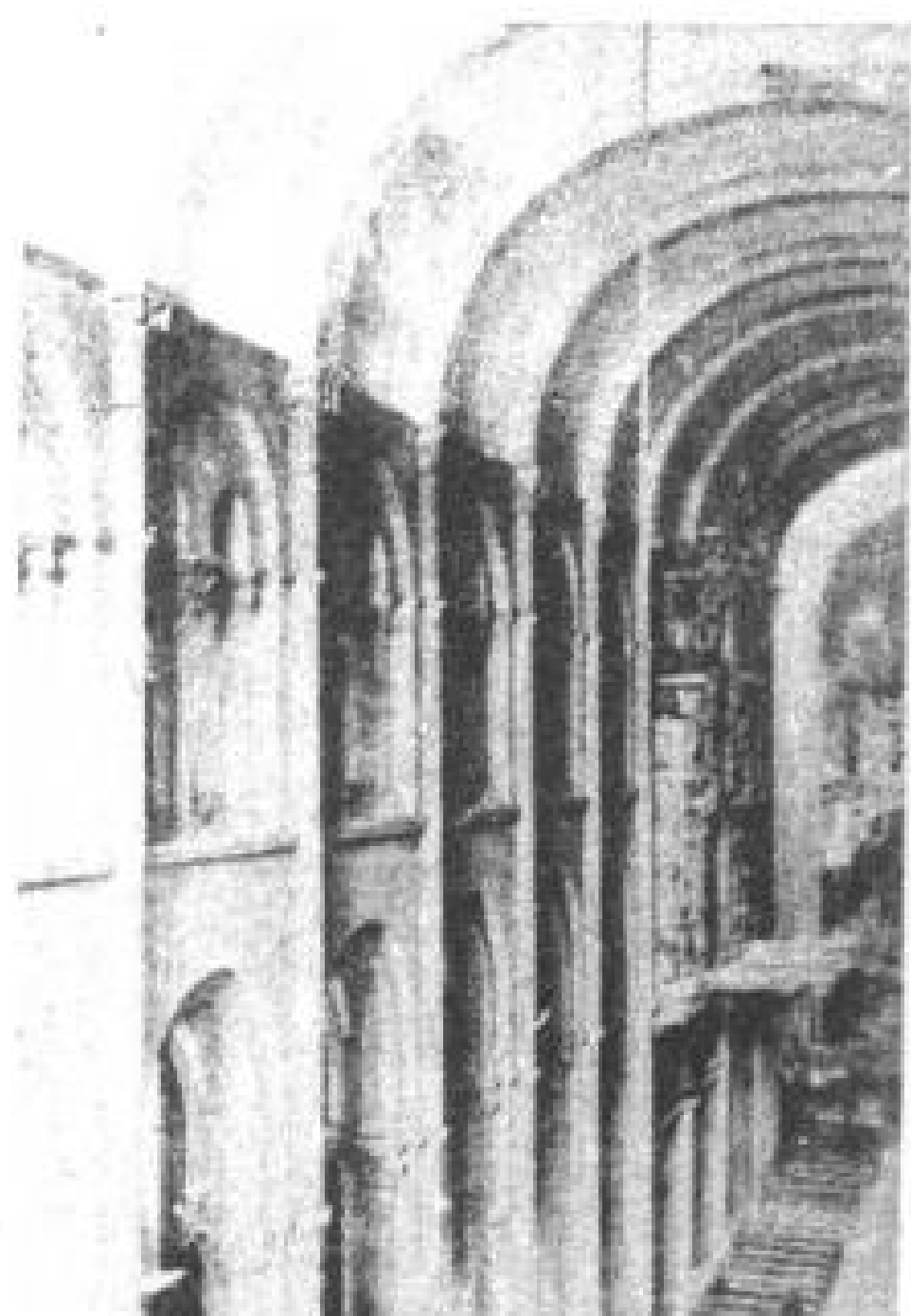
法国以外的罗马式艺术

罗马式艺术牢牢地控制着全欧。与法国最为接近的民族流派是英国派，在某种意义上来说，它是诺曼底派的孪生兄弟，在很大程度上出于英国和诺曼底的政治同盟。因而英国罗马式以诺曼底风格见称。巨大的诺曼底式教堂（伊利*Ely*，图187，彼得博罗*Peterborough*，达勒姆*Durham*，喷泉寺*Fountains Abbey*，南韦尔*Southwell*）具有诺曼底教堂的同样特性。那都是庞大的建筑：厚墙和粗柱的廊台，一般是木顶的很高的中殿



187. 伊利教堂中殿 建成于1180

——侧廊上往往是肋状拱顶，以及交叉甬道上的庄严的天窗塔楼。某些英国独有的特色出现于此时，并延续到哥特式时期，诸如中殿的加长、装饰的连拱廊、有时候正立面的交叉拱、披盖高窗的、交叉于长廊的装饰拱。象诺曼底派一样，装饰差不多全是几何形，但是人物比之诺曼底更为多见。这一诺曼底风格的最佳样例是达勒姆教堂。达勒姆教堂显示出肋状拱顶很早已被运用，虽然这并未影响建筑的结构或罗马式外形。圣坛侧廊的肋状拱顶建于一〇九六年，肋状高拱顶建于一一〇四年，后者于一二三五年更换。饰绘艺术的长足进步是在十和十一世纪，此时的温切斯特（*Winchester*）派的丰富色彩和大胆技法，差不多具有巴罗克（*baroque*）的性质（《圣艾泰尔沃尔德祈福书》，不列颠博物馆，约975—980；原藏查茨沃思德文郡收藏馆



188. 孔波斯泰拉圣地亚哥教堂中殿 十二世纪

189. 菲埃索尔（长方形）教堂中殿 十一——十三世纪

Devonshire Collection, Chatsworth).

西班牙派与朗格多克派有着亲族关系。西班牙派对雕刻的复兴作出了贡献，从十一世纪末叶起，莱昂（*León*）和孔波斯泰拉的作坊显示出圆雕的早熟倾向。另一方面，卡斯蒂利亚西洛教堂（*Silo in Castille*）正门和加泰罗尼亚里波尔教堂（*Ripoll in Catalonia*）回廊，使人联想起朗格多克雕刻。加利西亚（*Galicia*）孔波斯泰拉圣地亚哥教堂——西方最著名的朝圣地——属于大克吕尼教堂（“朝圣”教堂）和贡凯图卢兹圣塞尔南教堂的系统。该教堂“金银匠正门”（*Goldsmiths' Portal*, 1117前）和“光荣正门”（*Gloria Portal*）上的雕刻，是西班牙最精美的雕刻，后者系马修师傅（*Master Matthew*）完成于一一八八年，他把哥特式雕像观念引入西班牙。加泰罗尼亚有一个优秀的罗马式画派，其特点是爱好鲜艳夺目的色彩，特别是红色和黄色（《启示录》抄本；比利牛斯诸教堂壁画，图



190. 启示录基督 圣克莱门特教堂壁画 塔乌尔 十二世纪
加泰隆艺术博物馆 巴塞罗那

190)。

在整个罗马式时期中，意大利坚持应用长方形布局（图189）。在其木顶中殿内，经常使用强弱交错的支柱，几乎无视回廊，并偏爱将钟楼置于圣坛的一边。在强弱交错支柱之间的壁洞上，伦巴第显示出尖十字拱顶的某些早熟实例，这并不影响罗马式的外形（米兰圣安布罗焦教堂 *Sant'Ambrogio, Milan*）。最精美的建筑是在托斯卡纳（比萨教堂 *Pisa Cathedral*）、

伦巴第（科莫圣阿邦迪奥教堂*Sant'Abbondio at Como*、帕维亚圣米凯莱教堂*San Michile at Pavia*、莫代纳教堂*Modena Cathedral*），或意大利南部（特拉尼*Trani*、巴里*Bari*、萨莱诺*Salerno*和拉维洛*Ravello*等地教堂）。在西西里，伦巴第影响和诺曼底、穆斯林和拜占庭影响混为一体（切法卢教堂；蒙雷亚莱寺）。至于雕刻，意大利与罗马式的变形和物力论的爱好格格不入，顽固地依附于古代的雕刻观点。意大利罗马式雕刻的主要作品是在艾米利亚（*Emilia*）省（贝内代托·安泰拉米 *Benedetto Antelami*, 帕尔马中央教堂读经台 *ambo of Duomo of Parma*, 1178）。意大利继续使用青铜制作教堂大门。意大利创造了纪念性的、用于礼拜仪式的白色大理石陈设物（布道台、读经台、枝形吊灯、圣坛围屏），饰以彩色大理石马赛克。科斯马蒂（*Cosmati*）家族（此姓氏似乎源出于希腊），从十二世纪初叶起，就因长于此种艺术而名闻遐迩。这一来自外国的艺术，在罗马大受欢迎，城内古代废墟中残存的大量大理石为此种艺术提供了方便。在绘画方面，意大利尚是拜占庭的艺徒。壁画开始发展起来。十三世纪中，托斯卡纳人开始在镶板上作画，以拜占庭范例作为出发点。西西里马赛克充满希腊精神。

在德国，罗马式建筑在当时日耳曼国家最文明的地区莱茵河和多瑙河两岸耸立。与伦巴第有亲族关系的莱茵派，显示出与更早的加洛林艺术最为亲近。莱茵派自由地运用双长方形布局和强弱交叉支柱的体系，好把塔楼群围绕圣坛（施佩耶尔沃尔姆斯 *Worms, Speyer* 诸教堂，玛丽亚拉希教堂 *Maria Laach*, 图191）。砧板或枕垫柱头仅施以普普通通的装饰，德国人缺少纪念碑雕刻的意识，但倾向于雕像的浮雕作品弥补了这一点，



191. 拉赫寺教堂 玛丽亚拉赫 莱茵兰 十一——十三世纪

奥托时期光辉地开创的传统，在班贝格教堂(*Bamberg Cathedral*)东端圣坛围屏四周的先知雕像中完成——德意志本质的悲怆性感情最强烈的表现之一(图192)。

低地国被诺曼底派和莱茵派影响双双吸引，图尔内教堂(*Tournai Cathedral*)最为明显。

默兹和莱茵地区在金属工艺中显示了日耳曼技巧。铜和青铜的珍贵物件——有时涂以珐琅——产于科隆和列日周围(图193)。一一〇七年至一一一八年间，雷尼埃尔·德·于伊(*Renier de Huy*)为列日圣巴泰勒米教堂(*St.-Barthelemy de Liège*)制作青铜圣水器，这一传统传至戈德弗鲁瓦·德·于伊(*Godefroy de Huy*)和尼古拉·德·韦尔东(*Nicolas de Verdun*)，他们的作品受到德国表现主义(奥地利克洛斯特新堡



192. 先知约拿像 班贝格教堂 1220后

193. 雕花珐琅匾 默兹艺术 十二世纪

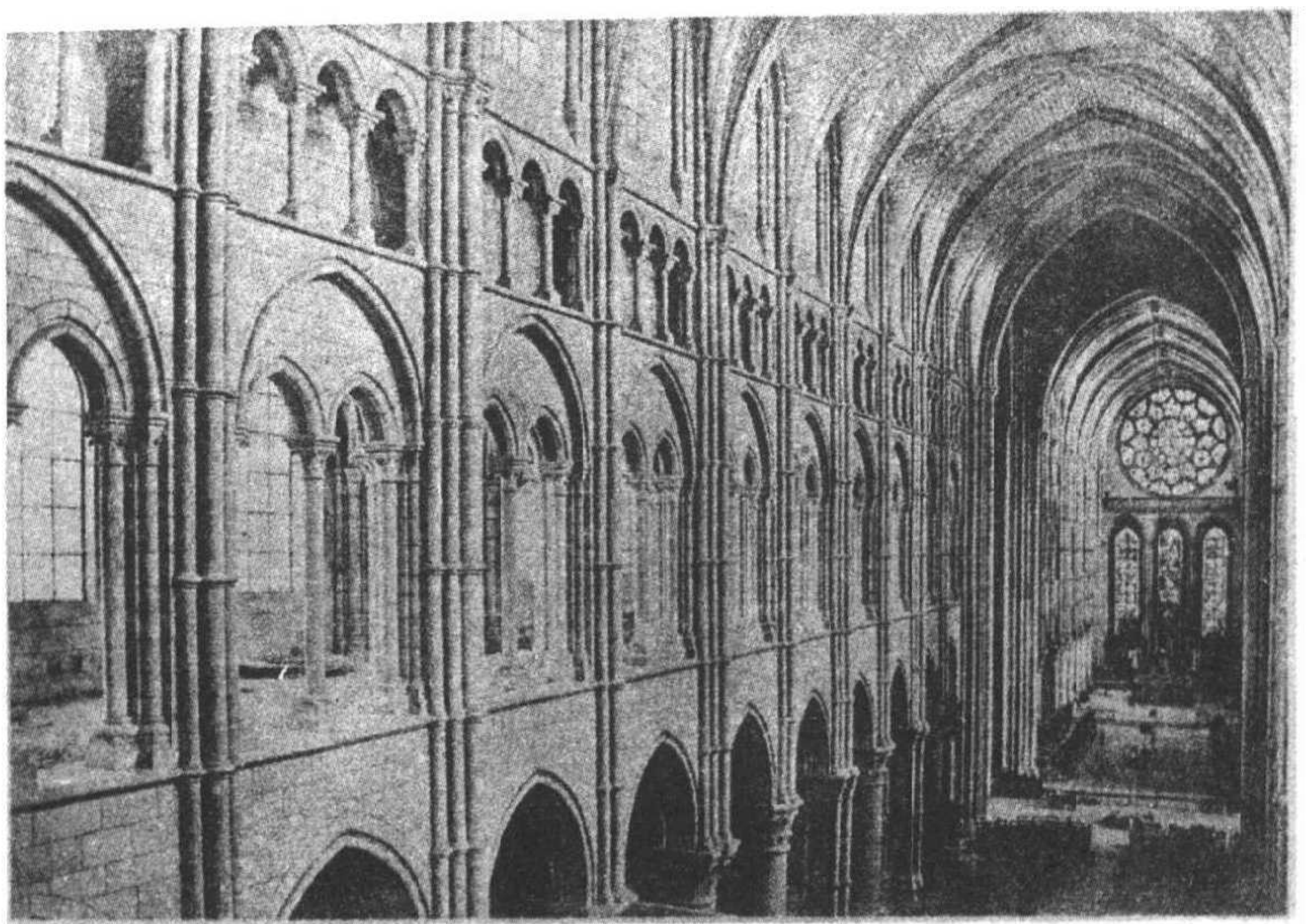
巴黎罗浮宫



Klosterneuberg 祭坛饰屏，1181）的影响，而十三世纪初叶雨果·德·瓦格尼（*Hugo d'Oignies*）僧侣则是更为传统的。莱茵和默兹比之德国南部在风格上的发展更为迅速，至一二〇〇年，科隆三博士教堂（*Magi at Cologne*）神龛和哈尔伯施塔特圣马利亚教堂（*Church of the Holy Virgin at Halberstadt*）圣坛灰幔浮雕围屏，显示出比一二二〇年在班贝格教堂所见到的远为进步的造型技术。

哥特式艺术

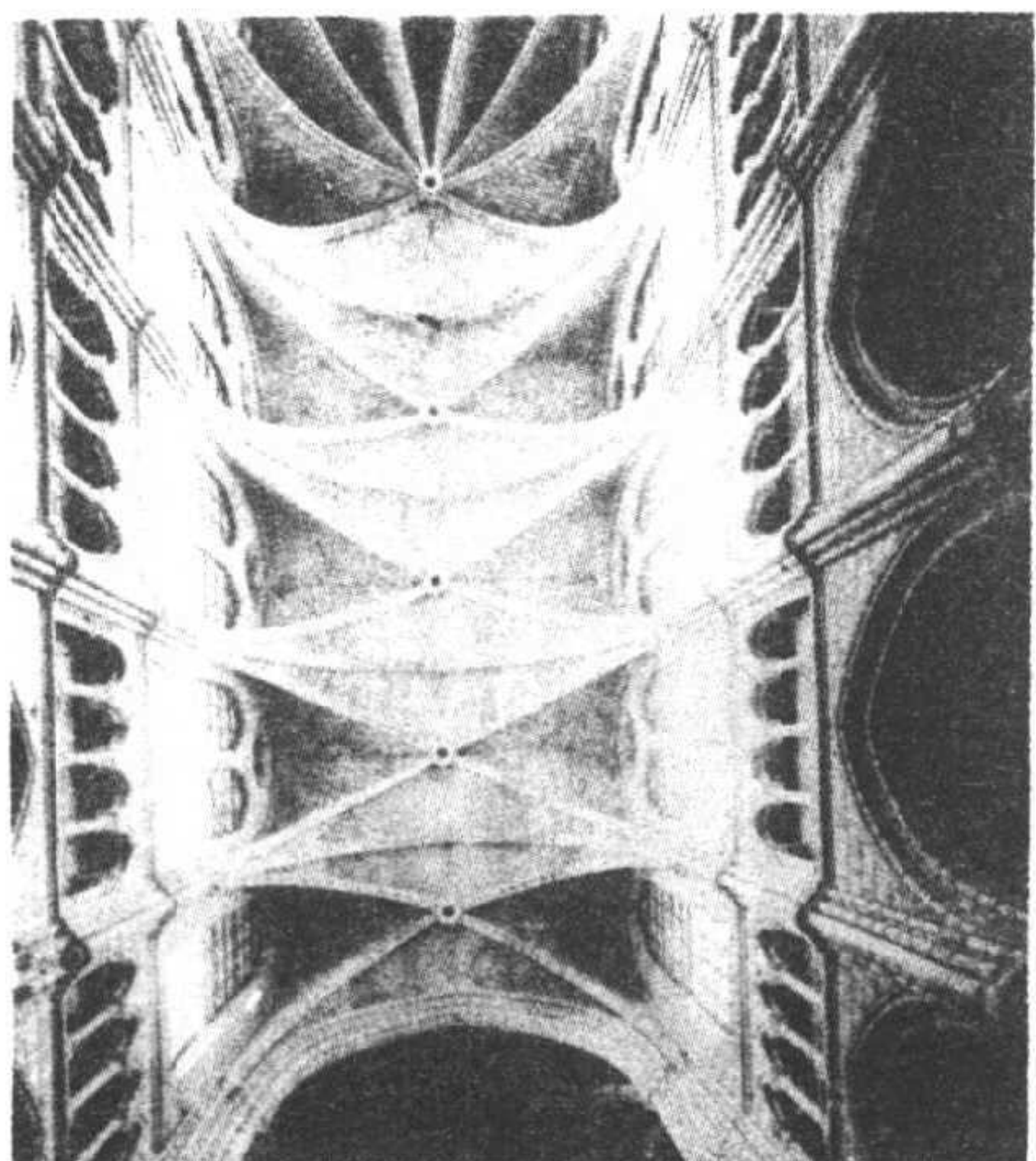
“哥特式”（“*Gothic*”）一词是“日耳曼”（“*tedesco*”）或条顿——文艺复兴时期意大利人用以贬低中世纪艺术的用词——的法语同义词。这一词令人遗憾地被误解了，因为事实上哥特式是法国的创造。哥特式于一一二五年左右出现于伊尔德法兰



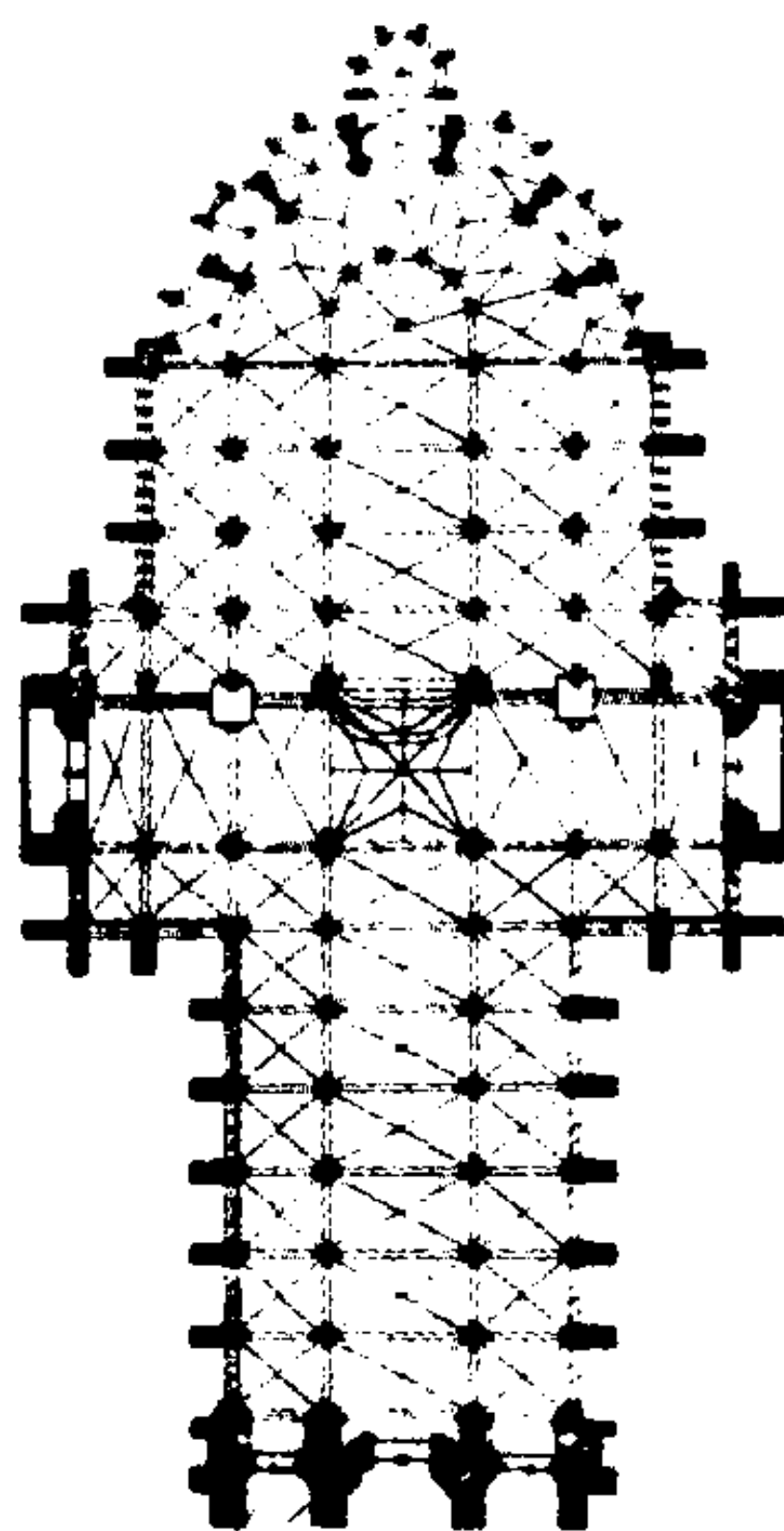
194. 拉昂圣母院中殿侧面立视图 始建于1150

西（圣德尼教堂*St.-Denis*和桑教堂*Sens*），首先在该省流行，而其它地区尚在追随罗马式。哥特式艺术于十三世纪进入成熟阶段；很快地传至英国，十三和十四世纪中传遍全欧。意大利仅受到一些表面的影响，十五世纪初叶佛罗伦萨在发展文艺复兴美学起着带头作用时，意大利第一个放弃哥特式。在其过时的火焰式（*Flamboyant*）阶段中，哥特式牢牢地控制着十五世纪的北欧。在法国，哥特式在宗教建筑中一直持续到一五三〇年左右；在英国和德国，处于减色状态中的哥特式持续到十七世纪。

法国哥特式艺术的创造



195. 圣坛拱顶 苏瓦松教堂 落成于1212

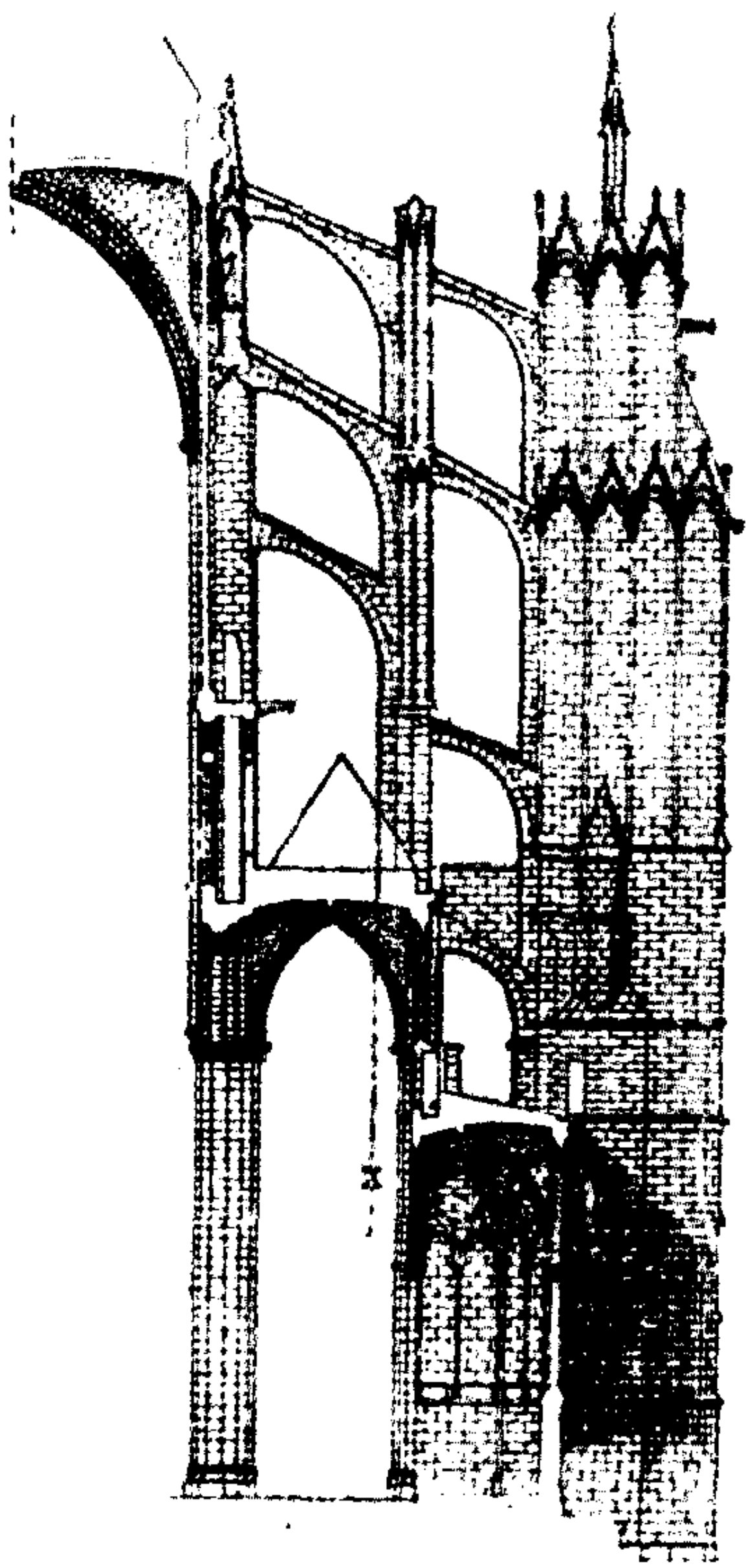


196. 亚眠教堂平面图 1220

十三世纪是哥特式艺术的伟大时代。圣路易 (*St. Louis*) 世纪堪与希腊五世纪相比——目睹中世纪一个有条理的政治和社会制度的初创。宗教教义和哲学思想在伟大的著作中得到具体化，其中最重要的当数托马斯·阿奎纳斯 [*Thomas Aquinas*, 1225? —1274, 意大利神学家] 的《神学论》。基督教世界教义和智慧的真正中心不再是罗马，而是巴黎大学 (*University of Paris*)，意大利人圣托马斯 (*St. Thomas*) 执教该校。教堂是要求秩序——统治着现实和思想的领域——的纪念碑的表现，亦标志着人们的觉醒和信仰的某种世俗化。智慧的中心现在从修道院移向大学，艺术的积极性从修道院长转向主教，后者受到大众热情爆发的鼓舞。象古代寺庙一样，教堂是城市的纪念碑，在文明所创造的全部伟大纪念碑形式中，教堂最好地表现了全社会的共同努力。哥特式在法国的逐渐扩展，是与那种内

197. 唱诗班席截面图

博韦教堂 1247

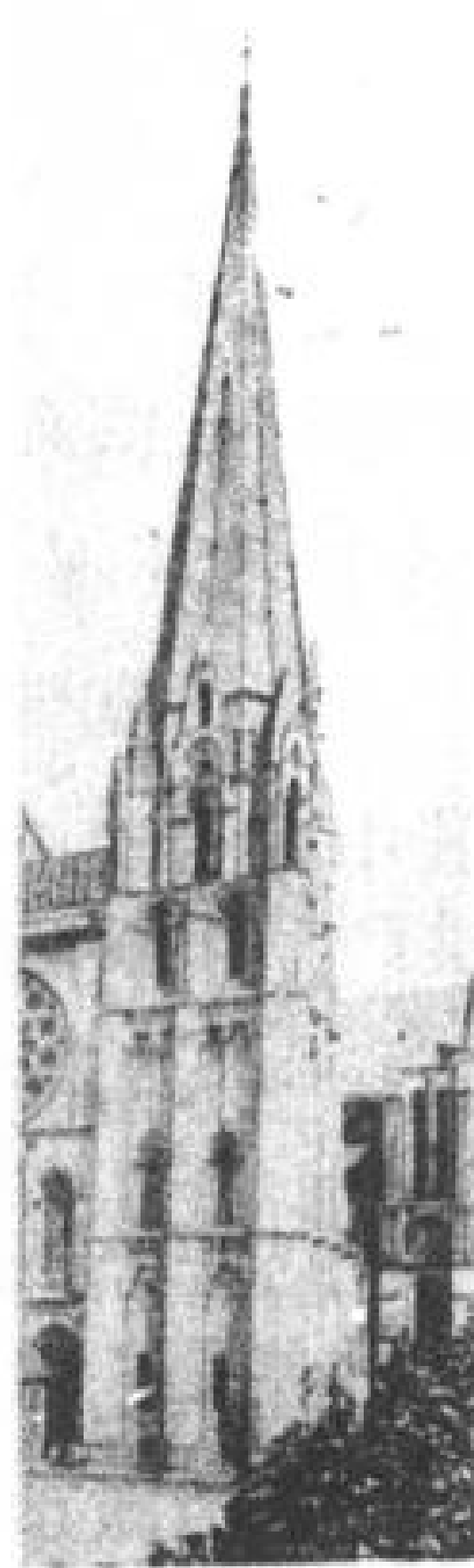
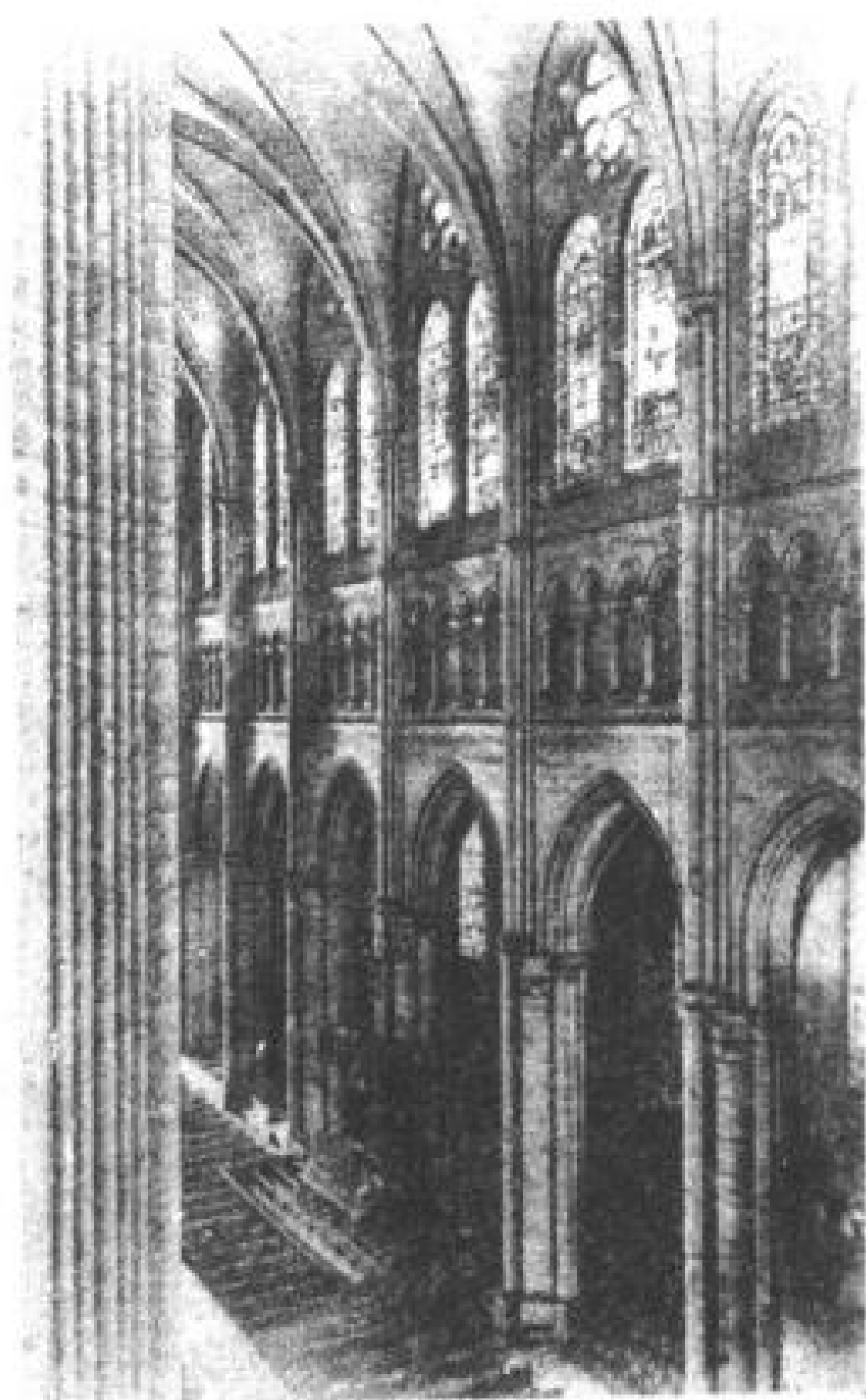


聚力——倾向于将古高卢的全部版图结成一个中央集权的强国——相吻合的。

建 筑

新建筑风格的决定性因素是带肋拱和飞拱的尖十字拱顶。

尖肋拱顶——英国人和伦巴第人首先发明，但伊尔德法兰西建筑师首先在其潜力指引下应用——源出于交叉拱顶，其本质性的特点是将压力集中于四个支撑点上，而罗马式的划线拱



198. 夏尔特尔教堂中殿侧面正视图 始建于1194

199. 南塔 夏尔特尔教堂 始建于约1145

顶则将压力统统落在支撑墙壁的长度上（图188和195）。这种拱顶的应用排除了墙壁的承载作用，在十三世纪，墙壁为“玻璃围屏”（“*glass screens*”）所替代。拱和拱顶呈尖形，比半圆形更为纤巧。

飞拱是一种安在高尖拱顶支撑点上的桥。飞拱常常跨越侧廊，把中心结构的侧向压力转移到教堂外的扶垛上（图197）。飞拱实际上是扇形拱顶——某些罗马式教堂的高中殿上——的切断部分（图182）。罗马式教堂的平衡来自绵延不断的墙壁之承受力；但哥特式教堂不是用墙围筑，而是倚靠轻巧的支柱，由扶垛侧向支撑，光线能从宽敞的壁洞中照射进来（图203和217）。

这一成果在十三世纪才取得。十二世纪的哥特式教堂（桑

利Senlis、拉昂Laon、巴黎圣母院*Notre-Dame de Paris*) 没有飞拱, 我们现在圣母院中看到的飞拱是在十三世纪添加上去的; 中央拱顶的支撑依然因廊台的使用而得确保。内部的高度共四层: 拱廊或连拱廊; 讲坛(廊台); 拱门上的拱廊或暗廊台(小拱形环廊台); 高侧窗(图194)。

第一座带飞拱而无廊台的大教堂, 无疑是夏尔特尔教堂, 其中殿始建于一一九四年(图198)。它首创十三世纪三层(带拱门上的拱廊)高度型, 这立即为兰斯教堂(1211)和亚眠教堂(1220)所仿效。

哥特式艺术似乎带着生长的强烈要求飞速地发展。它的发展形式是: 墙壁日益减少、高度日益增加、中殿垂直性的强调和形象的激增。

一二四〇年, 圣德尼教堂中殿的建筑师皮埃尔·德·蒙特雷奥(*Pierre de Montereau*), 在拱门上的拱廊后安排窗壁洞以减少墙面, 从此以后这就与窗配合法紧密相联: 柱间空处开满了窗, 配上染色或彩绘玻璃。窗和圆花窗的网状结构设计给一二五〇——一四〇〇时期的哥特式艺术赢来辐射式哥特式的名称(*gothique rayonnant*, 图203)。

一些数字为拱顶规模的增大提供了充分的证据: 拉昂教堂(1150), 七十八英尺; 巴黎圣母院(1163), 一百一十四英尺; 夏尔特尔教堂(1194), 一百一十九英尺; 兰斯教堂(1211), 一百二十三英尺六英寸; 亚眠教堂(1220), 一百三十六英尺六英寸; 博韦教堂(*Beauvais*, 1247), 一百五十六英尺九英寸。博韦教堂显示了对高度的渴望之终止: 建成于一二七二年的高拱顶, 由于过分分离的构架支撑不住, 高拱顶于一二八四年坍塌, 不得不以双重支柱重新加固。

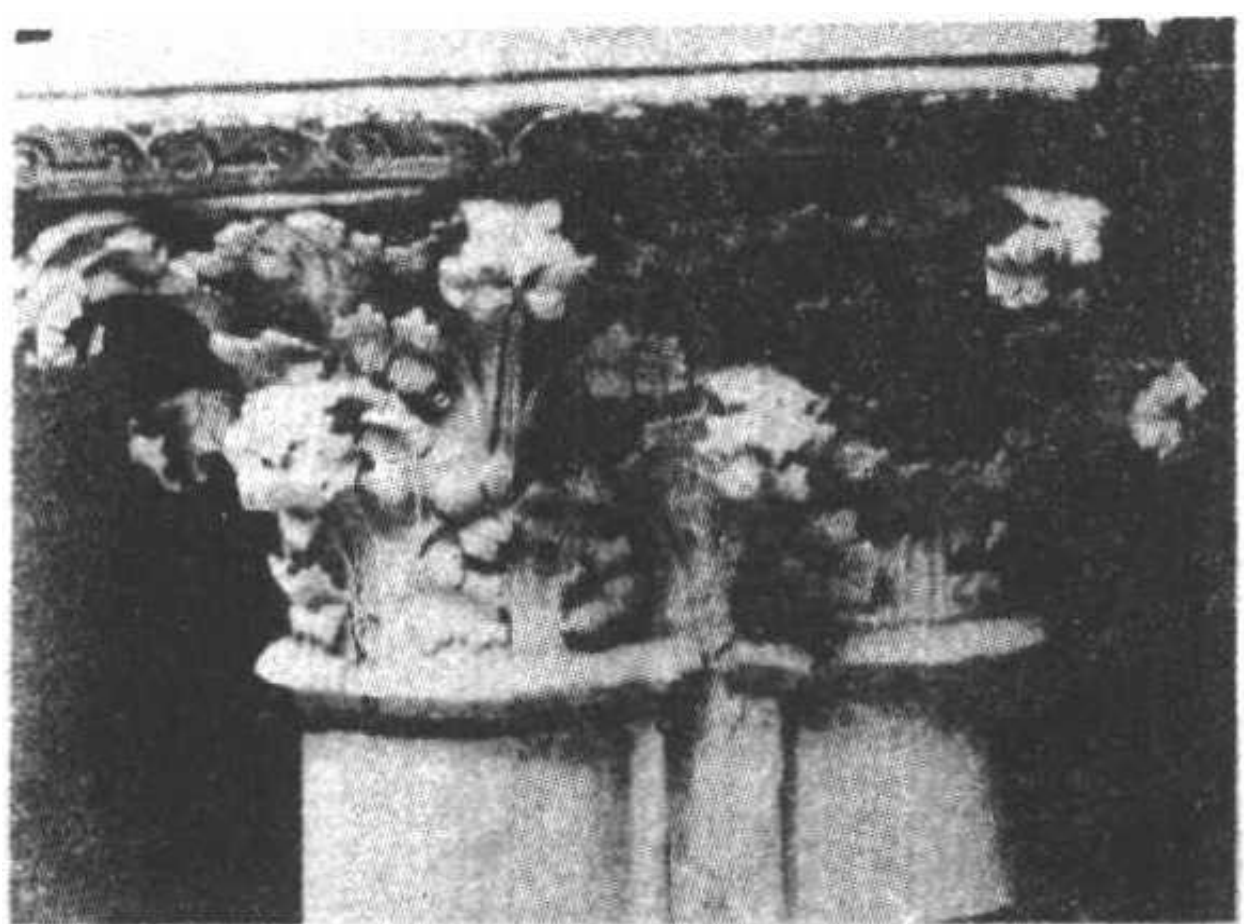
垂直的倾向紧跟着拱顶的增大，其结果是连拱廊愈来愈大（巴黎圣母院的达三十二英尺六英寸，博韦教堂的达六十八英尺三英寸）：这一效果由于垂直线的加高——从地上升到拱顶的支柱之愈来愈精巧的柱身——而进一步加强了，同时天窗的直棧加长了拱门上的拱廊的窗。从一二五〇年起，门廊和窗（山墙）上的尖三角饰进一步增强了上升运动的印象（图203）。

中殿升高和切断的同时，包裹其结构的形式随之多样化，每一种形式都倾向于取得独立性，并产生出附属形式。这一发展的本能特别见之于造型、基石和窗花格的日益复杂化。这些形式仍然被十三世纪教规的思想保持在严格的等级观念之中，由于整个建筑物被十五世纪火焰式的不可抵御的发展所包裹，上述的形式寿终正寝。

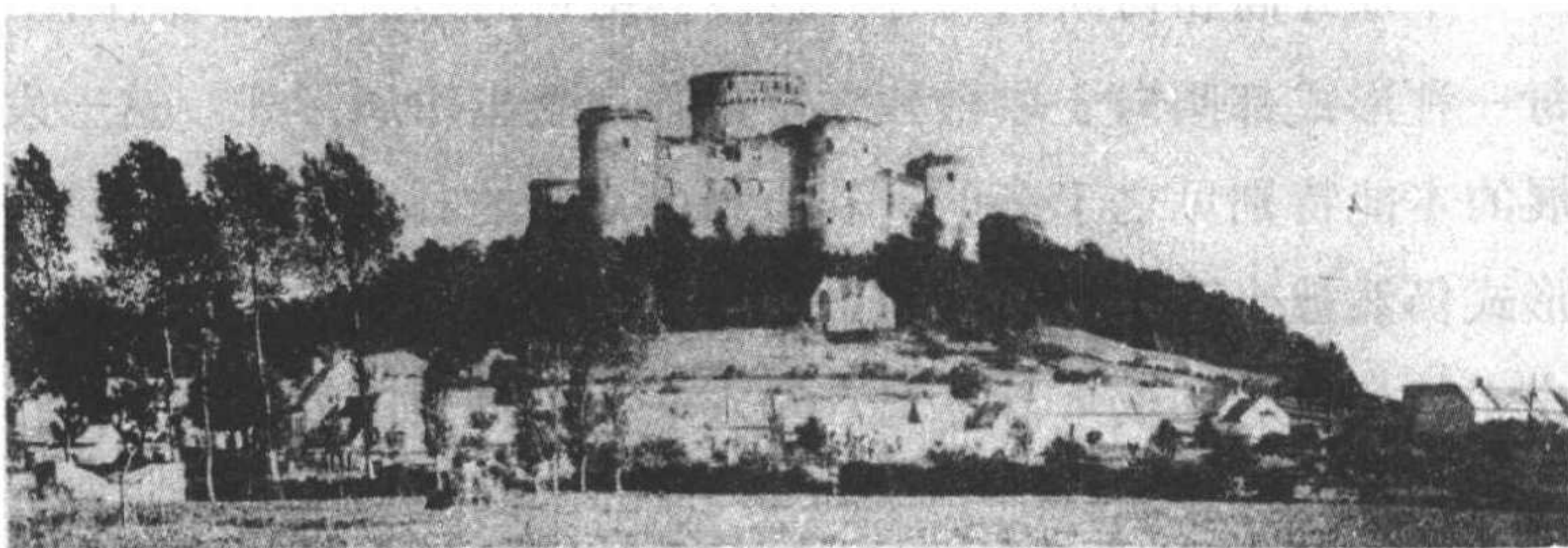
哥特式建筑者使罗马式凭经验为根据所创造的造型法日趋完美。他们创造了一种服从严格法则之有条理的造型体系。在柱头和装饰束带层上，罗马式艺术家奇异的装饰现在让路于基于植物世界的柔软和生动的形式（图200）。同样的生长本能使这些花卉装饰富有生气。在叶饰柱头上（古典合成式的最后变形），十二世纪的幼芽，约在一二二〇年抽叶，一二五〇年后长成枝条。

十三世纪，在十字军的影响下，罗马式城堡成了一种科学的和令人敬畏的建筑（库西堡*Château de Coucy*，图201）。其设计通常采用长方形围墙，四角有塔楼作掩护，中心是主垒（菲利普—奥古斯特式*Philippe-Auguste*设计，罗浮宫）。

这些城堡中保存得最好的是在圣地（*Holy Land*），那儿的骑士堡（*Krak of the Knights*）仍然带着其双重石薄壳屋顶完整无损地屹立。十四世纪中，一种更为进步的文化认为前代的



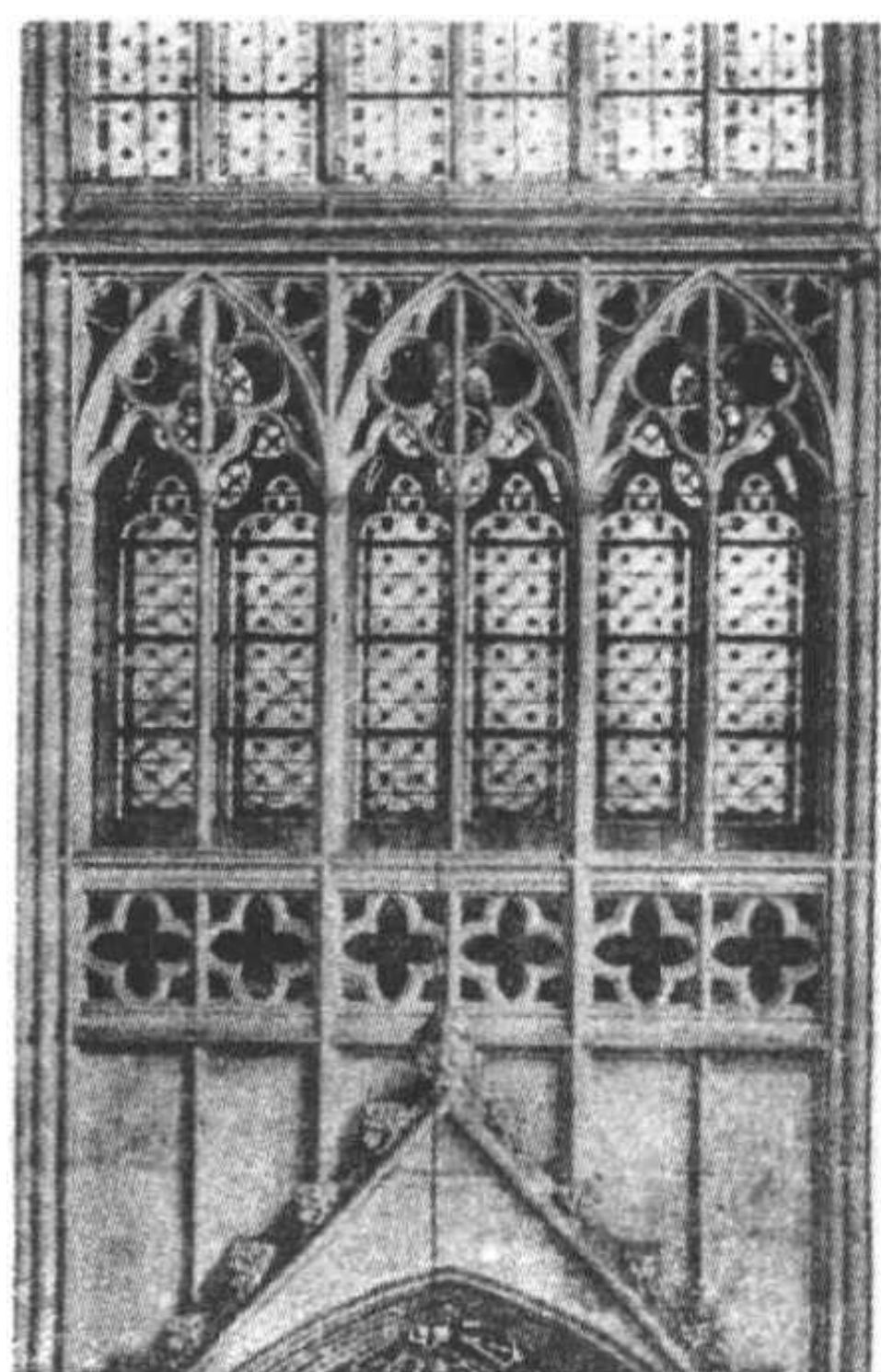
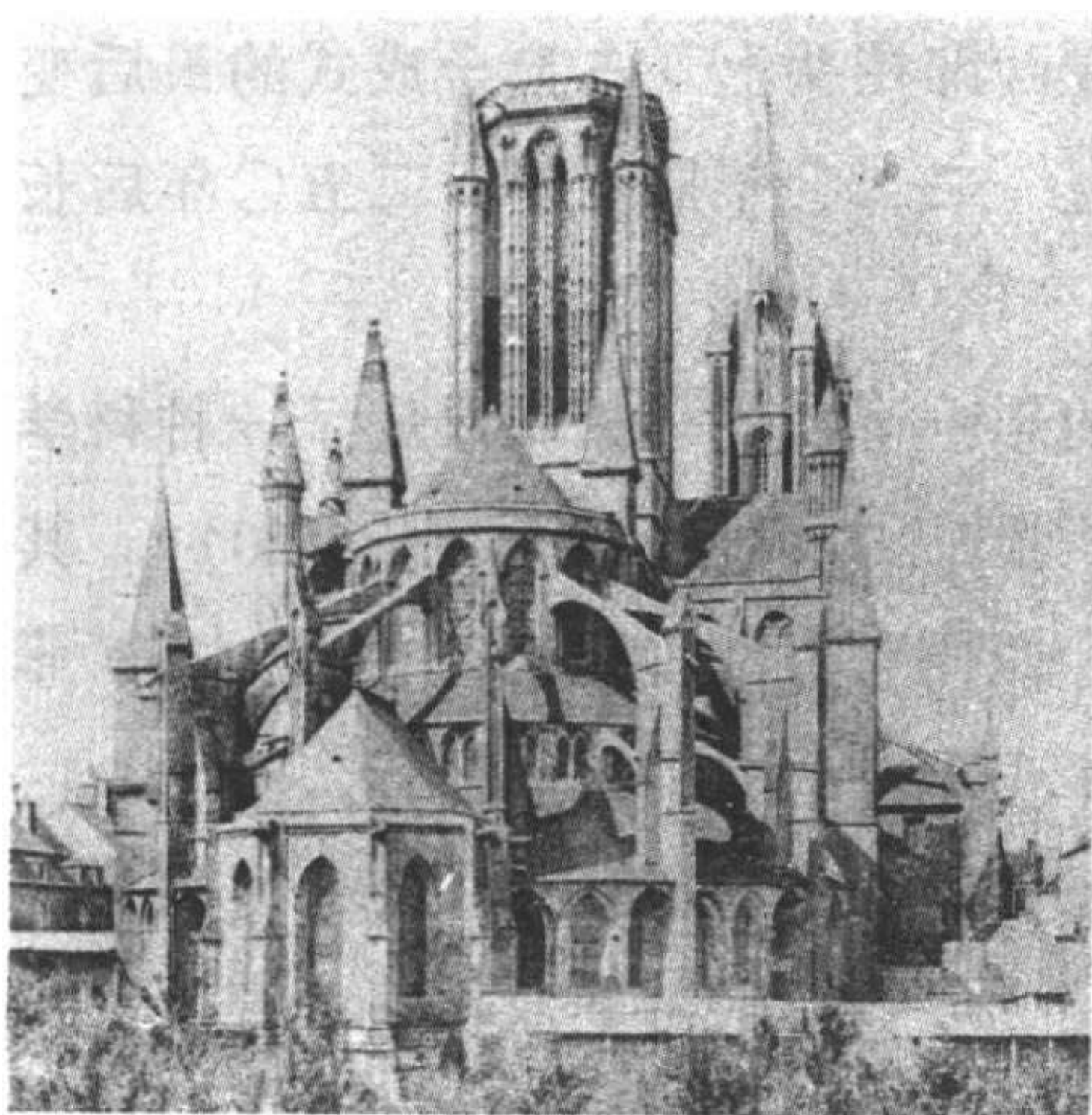
200. 卷叶式柱头
夏尔特尔教堂北门廊
约1230



201. 库西城堡（毁于1918）
十三世纪

202. 库唐塞斯教堂（芒什）半圆形后殿 十三世纪

203. 塞斯教堂（奥恩）拱廊天窗 十三世纪末叶



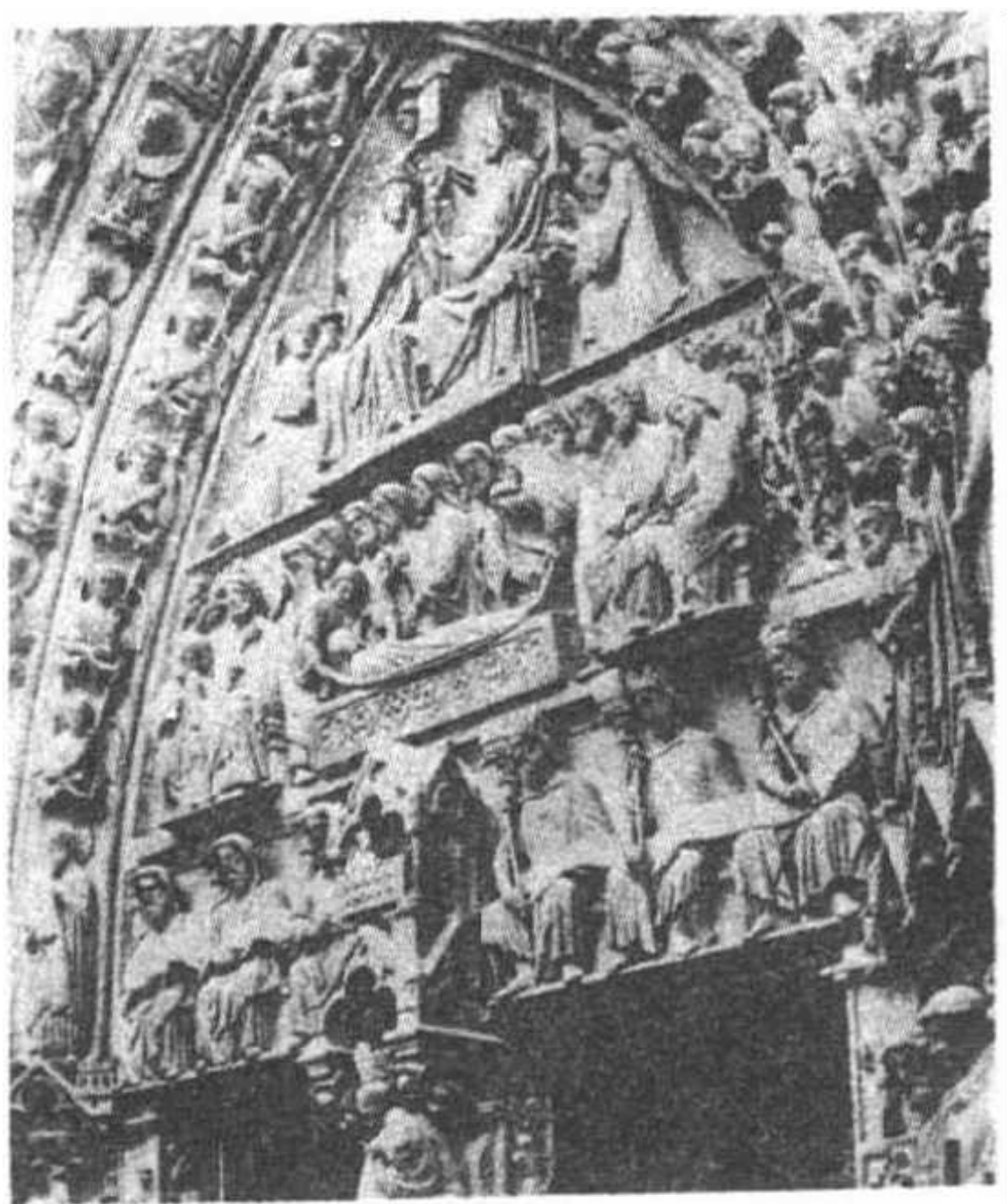
堡垒过于朴素，于是城堡转变为宫殿（皮埃尔丰德堡*Château de Pierrefonds*）。十五世纪发展私邸或别墅（*Hôtel*），一种适应社会新的有产阶级之需的乡居住宅（布尔日雅克·科尔别墅*Hôtel Jacques Coeur at Bourges*）。哥特式时期出现了与一个发展的社会之全部活动相应的诸建筑形式，如桥梁、医院、修道院、市政厅、城市建筑、法庭和市场，等等不一。

在地方性的变化上，哥特式艺术比罗马式艺术贫乏。然而，在十三世纪，各省采用伊尔德法兰西所创造的形式，并赋予地方风味。香巴尼派（*Champagne*，兰斯教堂）最接近伊尔德法兰西古典主义。由于经久耐用的材料（托内尔*Tonnerre*石），勃艮第派的建筑在最大限度上减少墙壁面积（奥塞尔教堂、第戎圣母院*Notre-Dame at Dijon*、特鲁瓦圣于尔班教堂*St.-Urban at Troyes*）。诺曼底派营造一些有优美尖塔的了不起的教堂（巴耶*Bayeux*；库唐塞斯*Coutances*，图202；鲁昂*Rouen*；利西厄*Lisieux*）和蒙特圣米歇尔寺（*Mont-St.-Michel Abbey*），后者耸立于北海岸外一座岩石嶙峋的岛上，是中世纪最抒情的表现之一。诺曼底人显示出异常缺乏人物雕刻的才能。昂儒（*Anjou*）致力于多肋拱顶的装饰可能性（昂热圣塞尔日教堂*St.-Serge, Angers*）。哥特式艺术作为一种北欧日耳曼民族的进口货来到法国南部（米迪*Midi*），让·德尚（*Jean Deschamp*）设计的全部教堂标志着这种渗入（克莱蒙、利摩日*Limoges*、纳尔榜*Narbonne*、图卢兹、罗德兹*Rodez*）。可是，出于反作用，地方性的观点同时创造出一种单一的大面积中殿教堂类型（阿尔比教堂*Albi Cathedral*），后为西班牙所仿效。哥特式地方主义在十四世纪消失，建筑为迂腐的公式所挫（鲁昂圣乌昂教堂*St.-Ouen at Rouen*）；但又复活于十五世纪。鲁昂派在火焰式

中最为突出，那儿的火焰式在英国的影响下冒出来。

雕 刻

伊尔德法兰西哥特式雕刻之诞生，并不比罗马式雕刻晚时太多，因为夏尔特尔教堂王家门廊（*Royal Porch*）始建于一一四〇年后（图524）。依然追随罗马式习俗的窗间壁上的形象，为了仿效圆柱的形状（圆柱雕像）而被升高或弄平。这样的浮雕几乎无遗迹，髹的造型主要是书法性的；但长袍取自当代的服饰，从那些石鞘中长出来的头颅充满个性和生命——真正的肖像。穆瓦萨克和奥顿的歪扭的人物的狂热性缓和下来，让路于平静的姿态和沉着的表情。有时候他们的脸上闪耀着转瞬即逝的微笑，当全法国罗马式作坊都在制造美妙的装饰幻想时，伊尔德法兰西雕刻却在探索对大自然的有条理的观察和和谐的成就。桑利教堂（图172）、桑教堂、拉昂教堂的门廊和巴黎圣母院圣安娜门廊（*Ste.-Anne porch*, 约1170），是生动性和真实性不断增长的主要阶段，这令人惊讶地使我们想起了公元前六至五世纪希腊雕刻的演变。十一世纪中的快速进步，在巴黎圣母院圣母门廊（*Porch of the Virgin*, 1210—1220，图204）、夏尔特尔教堂南门廊和北门廊（1224—1240，图173和638）或亚眠教堂西正门（1225—1236，图205）的几乎古典的姿态中表现出来。在这些形象中，对表现形式的探求，受到纪念碑式的平衡和理想主义的锻打，这似乎给富有同情心但显得庄严神圣的脸部加以光轮。如果这些作品使人联想起奥林匹亚神庙的沉静的山墙，那末兰斯教堂（西门廊，约1225—1270）就是哥特式雕刻的巴台农神庙。兰斯教堂的雕像是哥特式造型艺术最完

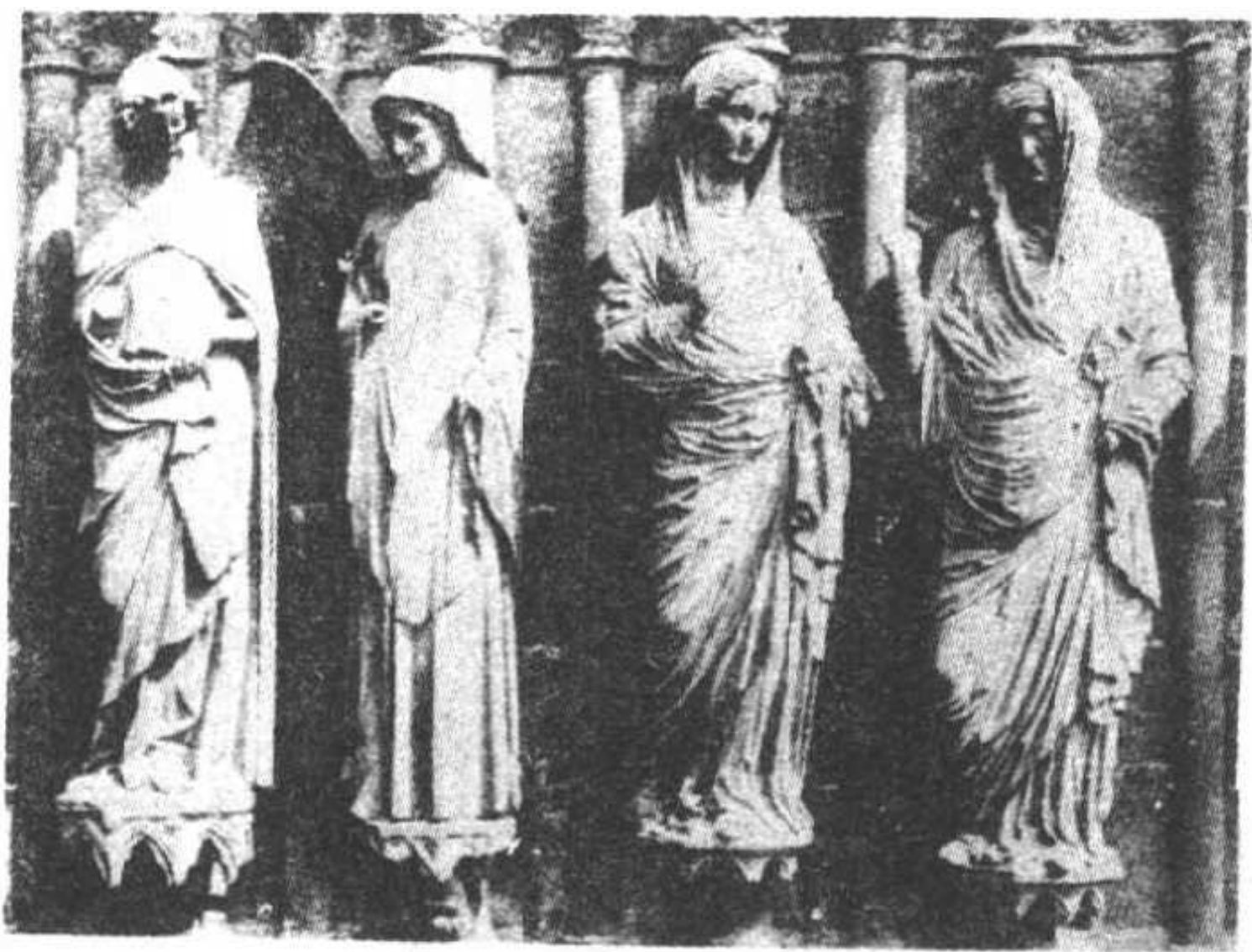


204. 门楣中心 巴黎圣母院圣母门廊 西正立面 约1210—1220

205. 三月：葡萄园中的劳作 亚眠教堂 约1225

美的作品，然而又那么接近古希腊的从容不迫，以致于评论家甚至以为那不过是摹作而已（圣母访问群像，图206）。面部表情更有人情味，乐观主义微笑地表现出来，但从前时代的崇高灵性从脸上消失了：通过优雅的诗歌（*la poesie courtoise*），世俗性正在被引入艺术（图207）。基督像和圣母像型的飞速演变是人文主义发展的最好表现。十二世纪中，圣母是一个纯粹的神学观念，至十三世纪末叶，则成了与婴儿嬉戏的温柔母亲的形象。罗马式门楣中心上的令人生畏的基督像被取下置于窗间壁，在教堂门口带着福音传道者的微笑欢迎信徒门；在圣贝尔纳的影响下，上帝不再被崇奉为至高无上的审判者，信徒的信仰转移到《新约全书》基督，上帝成了人。

依据图像学纲要的原则——这需要渊博的知识，所有的作品彼此协调。拜占庭象征主义是宗教性的，但十三世纪的象征主义具有百科全书的性质，因为后者反映了经院哲学，一心一

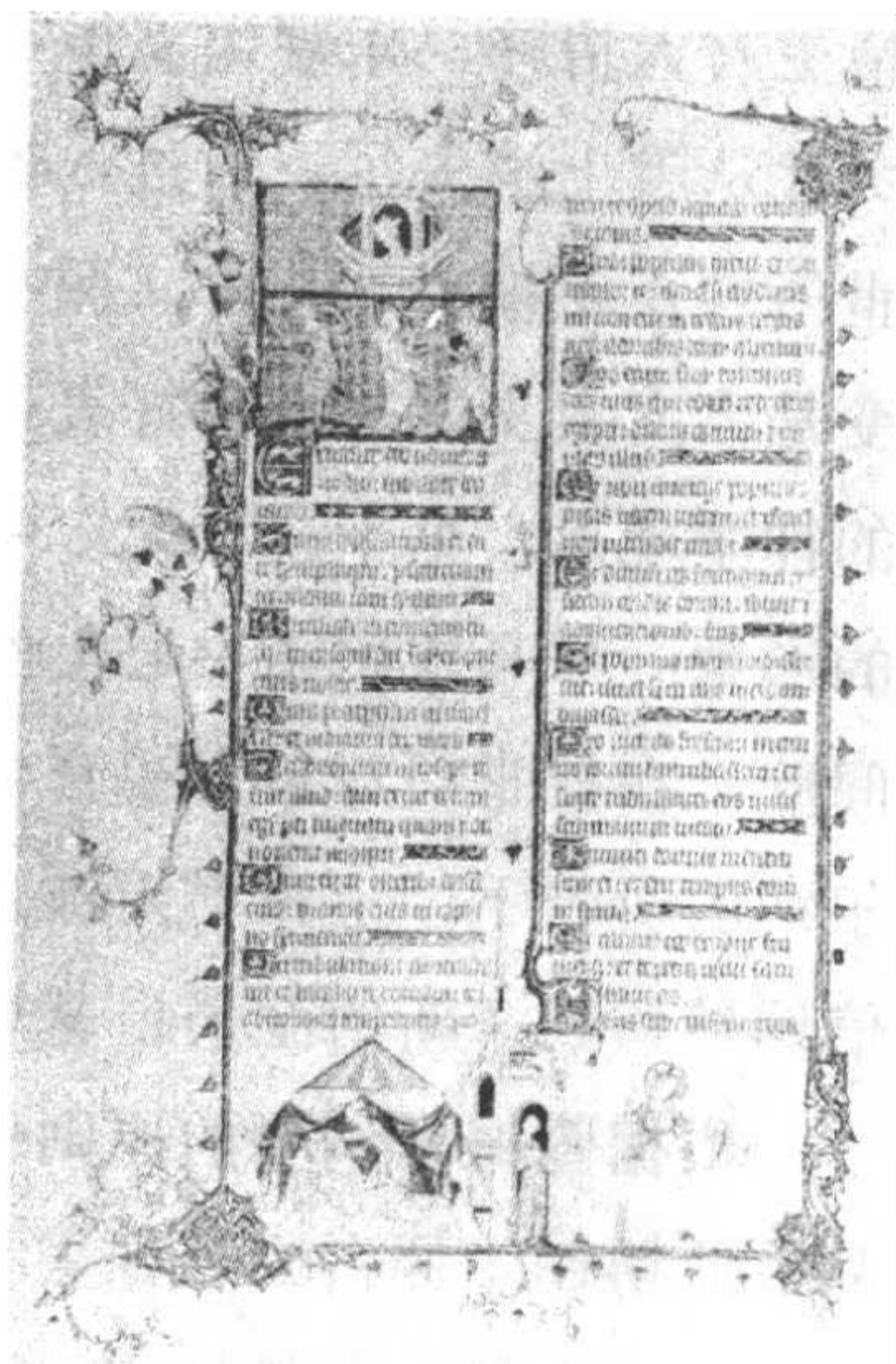


206. 圣母访问 兰斯教堂西正立面 约1260—1270

207. 圣莫德斯塔头像 夏尔特尔教堂北门廊 约1230

208. 腓力三世（勇士）纪念像头部 十三世纪末叶 巴黎圣德尼教堂

209. 贝尔维尔每日祈祷书 让·皮塞尔饰绘 1343前 巴黎国家图书馆



意要将思想逻辑加之于天地万物。教堂是叙述世界历史的浩瀚巨著。夏尔特尔教堂有着不下八千个描画的或雕刻的形象。

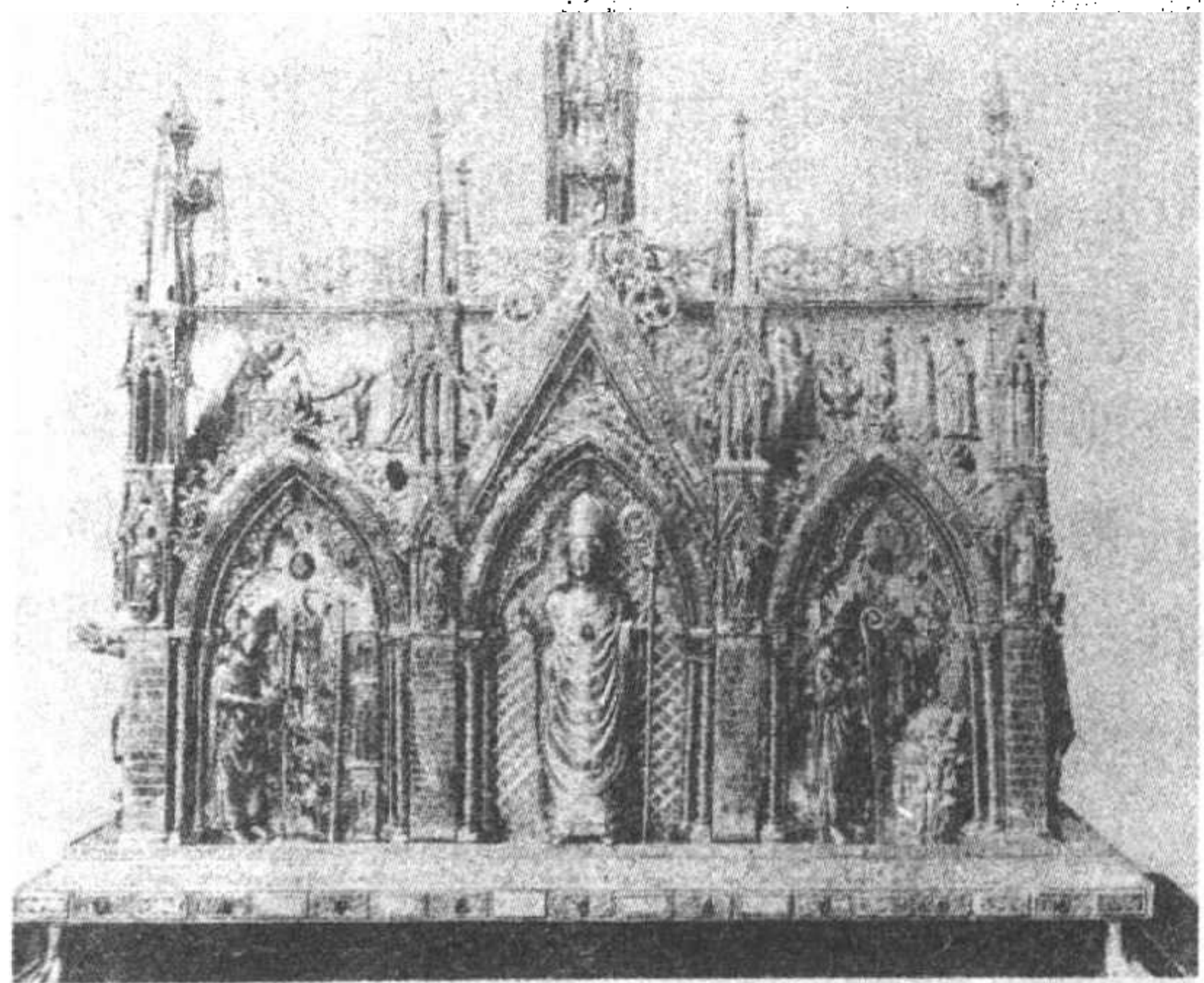
十三世纪末叶，肖像开始在卧像（*recumbents*）或墓葬像中出现，面部带一丝笑容——典型的法国表情（图208）。

雕刻犹如建筑一样，十四世纪是一个学院式时期。雕刻脱离了正门，接近圆雕；但人情味的表现消失，造型因循守旧，枯燥无味，臀部不自然地、神经质地踌躇不决的姿势，将艺术家的软弱无能暴露无遗（图640）。十四世纪末叶，佛兰德气质的朝气蓬勃的贡献，使贫血的艺术出现了某些康复的迹象，这该归功于克劳斯·斯吕特。

色彩艺术——工艺美术

如果法国画派比意大利画派低劣得多，那是因为在法国，绘画并非色彩表现的唯一形式，而阿尔卑斯山的另一边却是如此。染色玻璃窗、饰绘抄本和挂毯——在意大利尚不为人知——以一个色彩形象的仙境布满教堂和巨宅。十三世纪中，由于教堂建筑工场的大量需要，染色玻璃窗相当流行。夏尔特尔教堂和布尔日教堂有着十三世纪染色玻璃窗的最完全的样例。十四世纪中，这一艺术由于模仿雕刻而衰落；十五世纪中又处于绘画的影响下，十六世纪初叶才再次取得短暂的新生。

饰绘继续在巴黎发展，著名的巴黎大学成了书籍出版的中心。从前的礼拜仪式的书籍现为诗篇、每日祈祷书和祈祷书所接替，这些书都有大量的饰绘，通常画在皮纸上，以应上流社会之需。十三世纪饰绘受到染色玻璃的启迪（《圣路易诗篇》、《卡斯蒂利亚布朗歇诗篇》），同时建筑形式亦插入其影响（《圣



210. 圣托兰圣骨盒 十三世纪 圣托兰教堂 埃夫勒

路易诗篇》)。这一艺术的最优雅作品出现在十四世纪让·皮塞尔 (*Jean Pucelle*) 的工作室 (《贝尔维尔每日祈祷书》, 图 209)。查理五世治下, 饰绘艺术一度衰落, 但于十四世纪末叶, 从佛兰德饰绘艺术中获取了新的生命力。

十四世纪末叶, 生产高卷和低卷挂毯的作坊在巴黎出现或现在被认为是在巴黎, 遗世最古老的挂毯是昂热启示录 (十四世纪末叶)。“百年战争”毁坏了巴黎的作坊, 有的迁往阿拉斯 (*Araas*), 专门制作历史和神话题材的挂毯——人物众多的密集构图。都兰 (*Touraine*) 的作坊, 于十六世纪初叶, 在挂毯中以绿色的背景表现大自然的诗意。

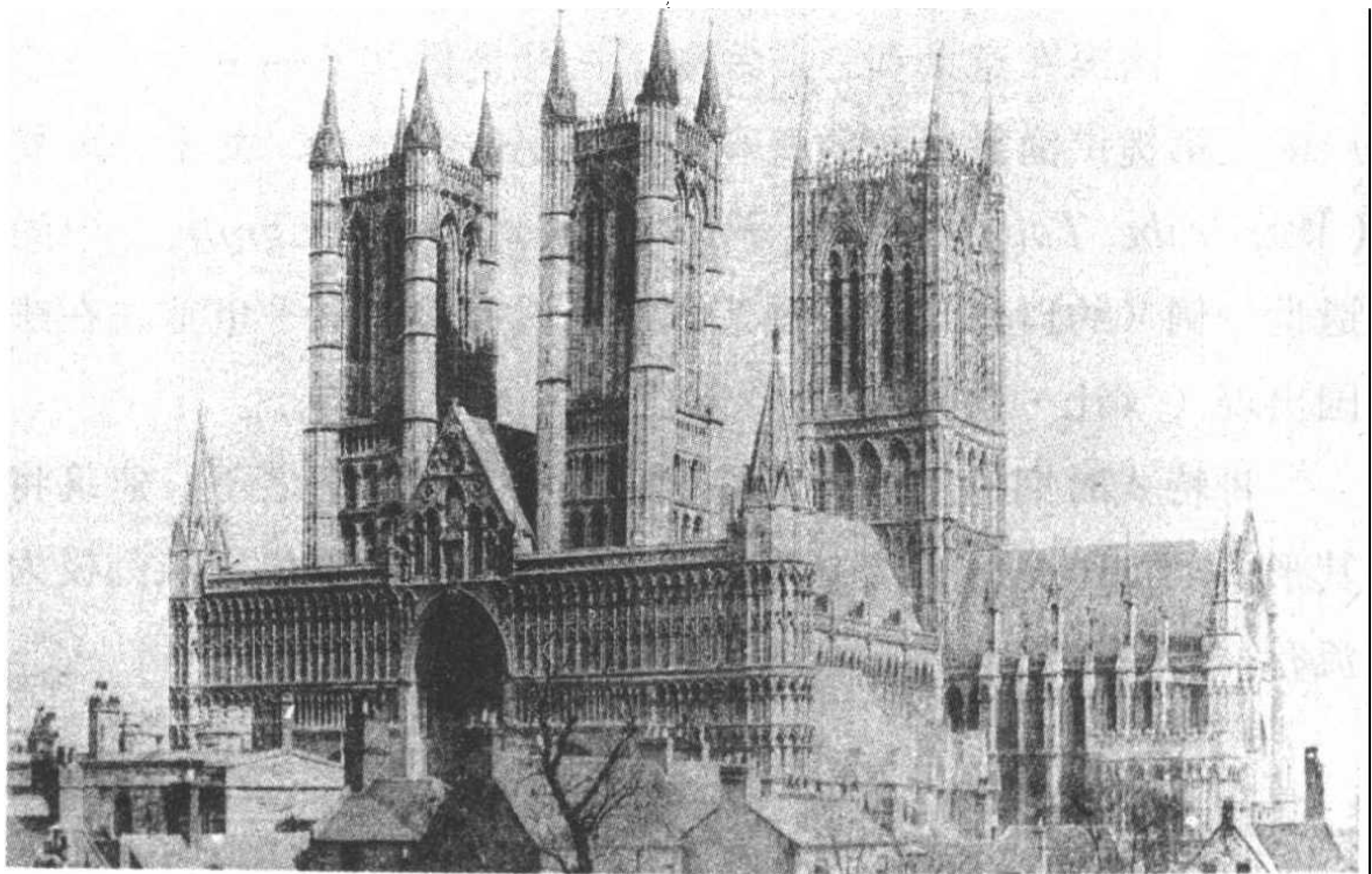
绘画不及意大利生气勃勃, 在很长一段时间中, 绘画被挂毯、饰绘或染色玻璃所淹没, 直到十四世纪下半叶才脱颖而出。

那时的巴黎风格产生了一些精致的作品，惜遗世者甚少。在另一方面，法国在意大利之前发展了一种世俗艺术——为王公贵族的宅第提供渔猎场面的壁画。阿维尼翁教皇宫衣柜塔楼 (*Wardrobe Tower at the Papal Palace in Avignon*) 中尚遗世一例 (约1345)。肖像画艺术的情况亦然，似乎也首先在法国出现 (《让·勒邦像》，罗浮宫)。

哥特式时期的工艺美术处于建筑的一统天下之下，建筑将其形式如加于金银饰物一样加于家具 (图210)。象牙雕刻极为流行，亦受到纪念碑建筑造型的启发。

哥特式艺术的扩展

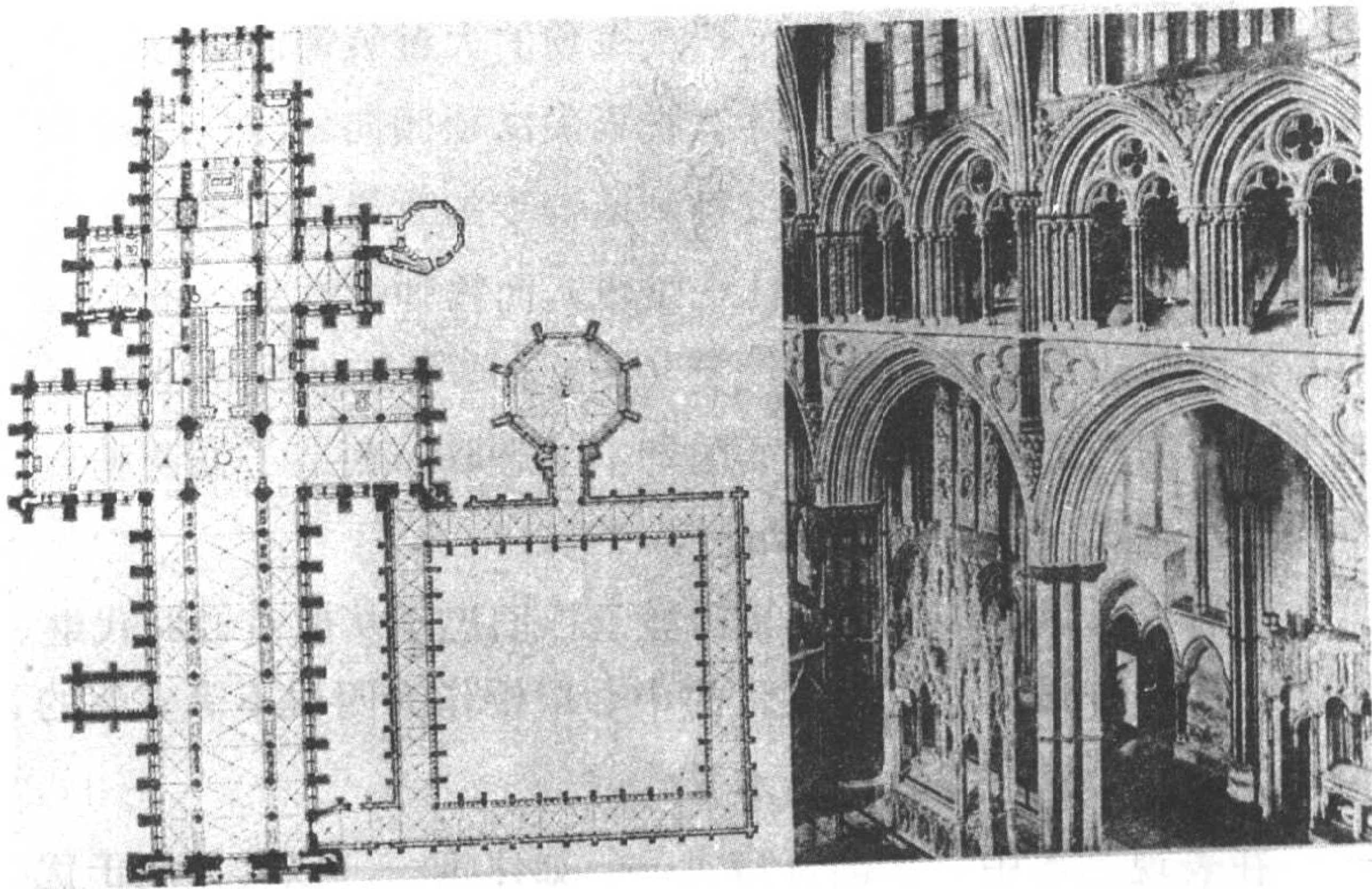
在法国之后，最优秀的哥特式纪念碑建筑见之于英国。英国人很快发现了这一崭新的样式——他们在达勒姆教堂(1096)中很早就使用了尖拱顶，从而为哥特式的发展作出了贡献——并且是在十三世纪中发展了哥特式的民族形式之唯一建筑者。西妥式的传布使哥特式在英国，如在意大利和德国，受到鼓励。没有东西比坎特伯雷教堂 (*Canterbury Cathedral*) 圣坛更典型的哥特式了，该教堂由法国建筑师纪尧姆·德·桑 (*Guillaume de Sens*) 建于一一七五年至一一八四年间，以桑教堂为蓝本。威斯敏斯特寺 (*Westminster Abbey*) 是一个例外，它受到伊尔德法兰西式和香巴尼式的影响，有一个带回廊和辐射形祈祷处的半圆形后殿 (*chevet*)，英国哥特式的第一个阶段，称之为早期英国式 (*Early English*，林肯教堂 *Lincoln*，图211；索尔兹伯里教堂 *Salisbury*；利奇菲尔德教堂；约克教堂；韦尔斯教堂 *Wells*)，与十三世纪诺曼底哥特式并行；但是，诺曼



211. 林肯教堂 十二 — 十四世纪

底派在其发展过程中日益摒弃其民族形式，而英国派则强调其地方色彩。英国建筑师好作与正立面高度相仿的直线形后殿，如达勒姆教堂：长中殿、双交叉甬道、细长的形式（诸如尖矢状壁洞和极高的、分离的圆柱和小柱）。始建于一二二〇年、落成于一二五八年的索尔兹伯里教堂（图212），也许是第一阶段最纯粹和最优美的例子。

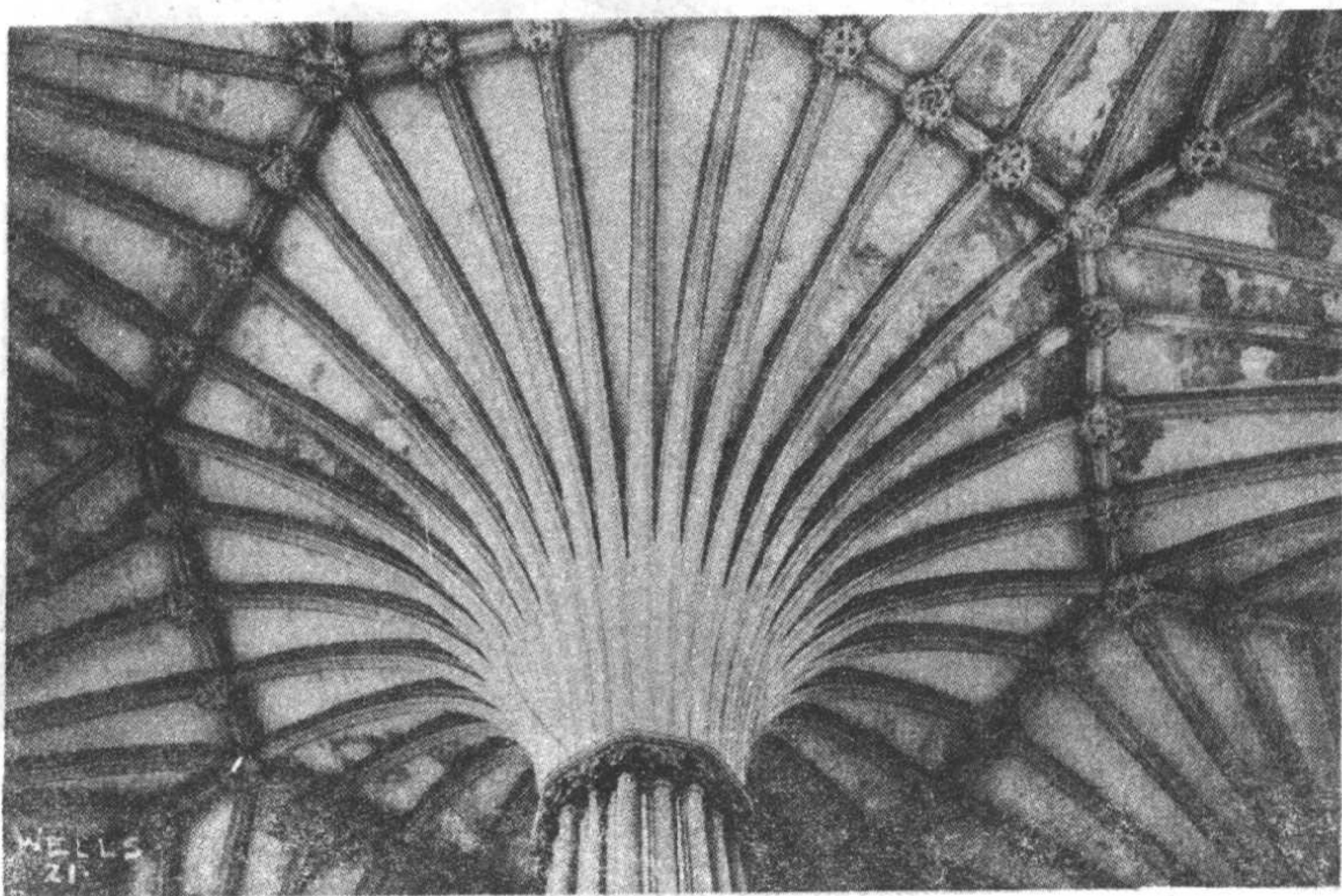
一二六〇年，在诺曼底派和英国派的发展中出现尖锐的分歧。诺曼底派丧失了个性，溶入法国的古典风格。法国哥特式建筑在十四世纪突然停滞不前，而英国则大胆地追随其国内的演变，一二八〇年开始创造了曲线式（*Curvilinear style*）或装饰式（*Decorated style*）——先于并引出法国的火焰式。这一样式——在林肯教堂圣坛（约1282，图213）、埃克塞特教堂（*Exeter Cathedral*，约1280）和约克教堂（*York Minster*，



212. 索尔兹伯里教堂平面图

213. 林肯教堂“天使唱诗班席” 约1282

214. 韦尔斯教堂 牧师会礼堂拱顶 1293—1319



1290) 中大为成功——以甚至扩及拱顶的大量装饰而著称，中间的肋和雕饰遮掩了拱顶，具有脱离尖拱顶倾向的结构。对曲线和盛饰的爱好，在十四世纪得到进一步的发展（伊利教堂女士祈祷处 *Lady Chapel*，1321—1349），而牧师会礼堂，带一根中心柱的多边形布局，异常优美（图214）。十五世纪的欧洲沉迷于精心制作的曲线之时，英国却不予理睬，创造了强调垂直特性的垂直式（*Perpendicular*）。

在那三百年中，大部分教区教堂依旧忠于从撒克逊时代继承下来的简朴设计，这种设计的中心塔楼作为四根不等支架的坚实核心。这些教堂往往是木顶。

在表现艺术中，英国哥特式——如建筑——以其倾向于优雅而著称。在雕刻中，这意味着形式的拉长和有点做作的优雅（韦尔斯教堂、威斯敏斯特教堂、索尔兹伯里教堂、利奇菲尔德

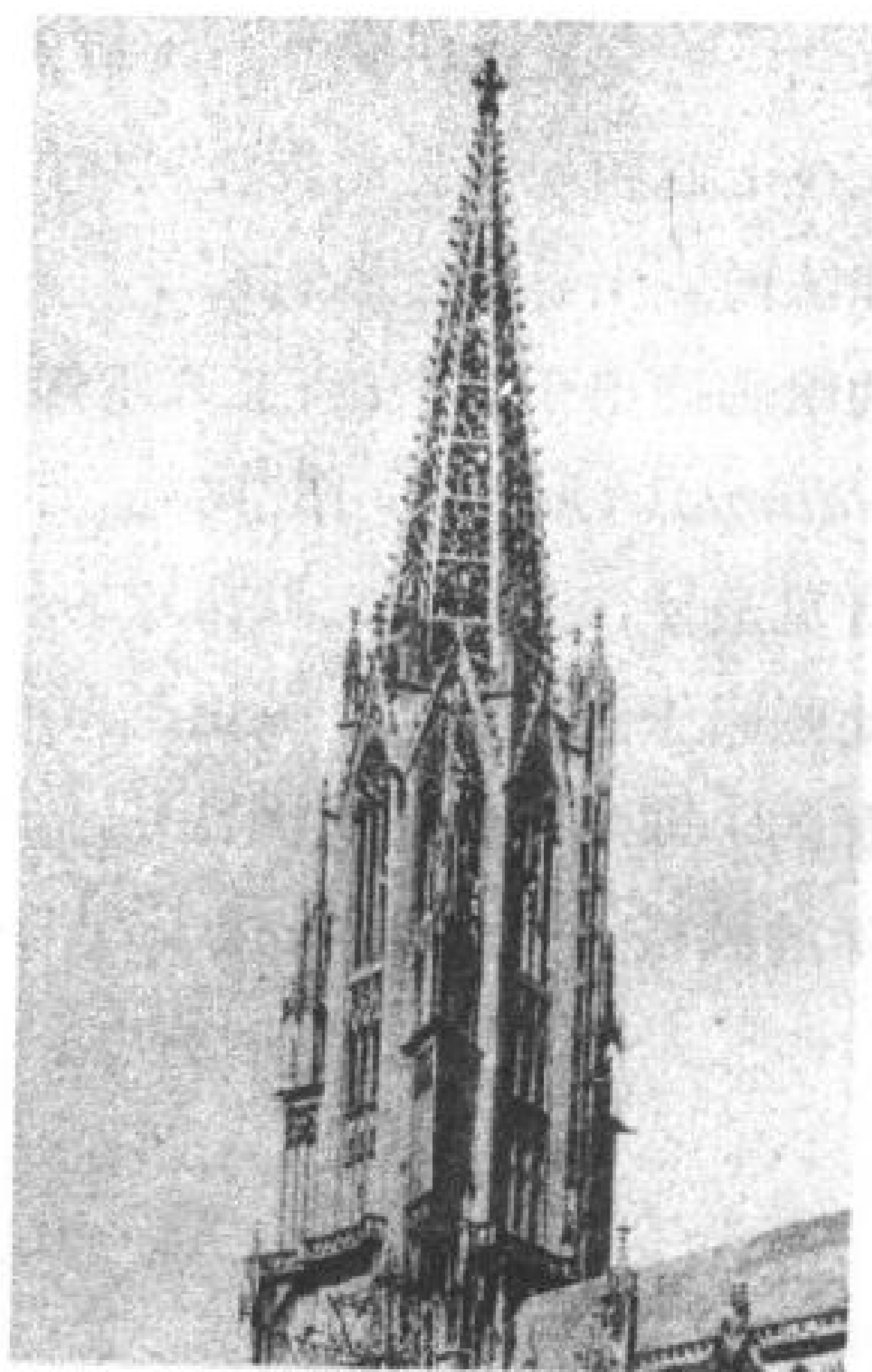
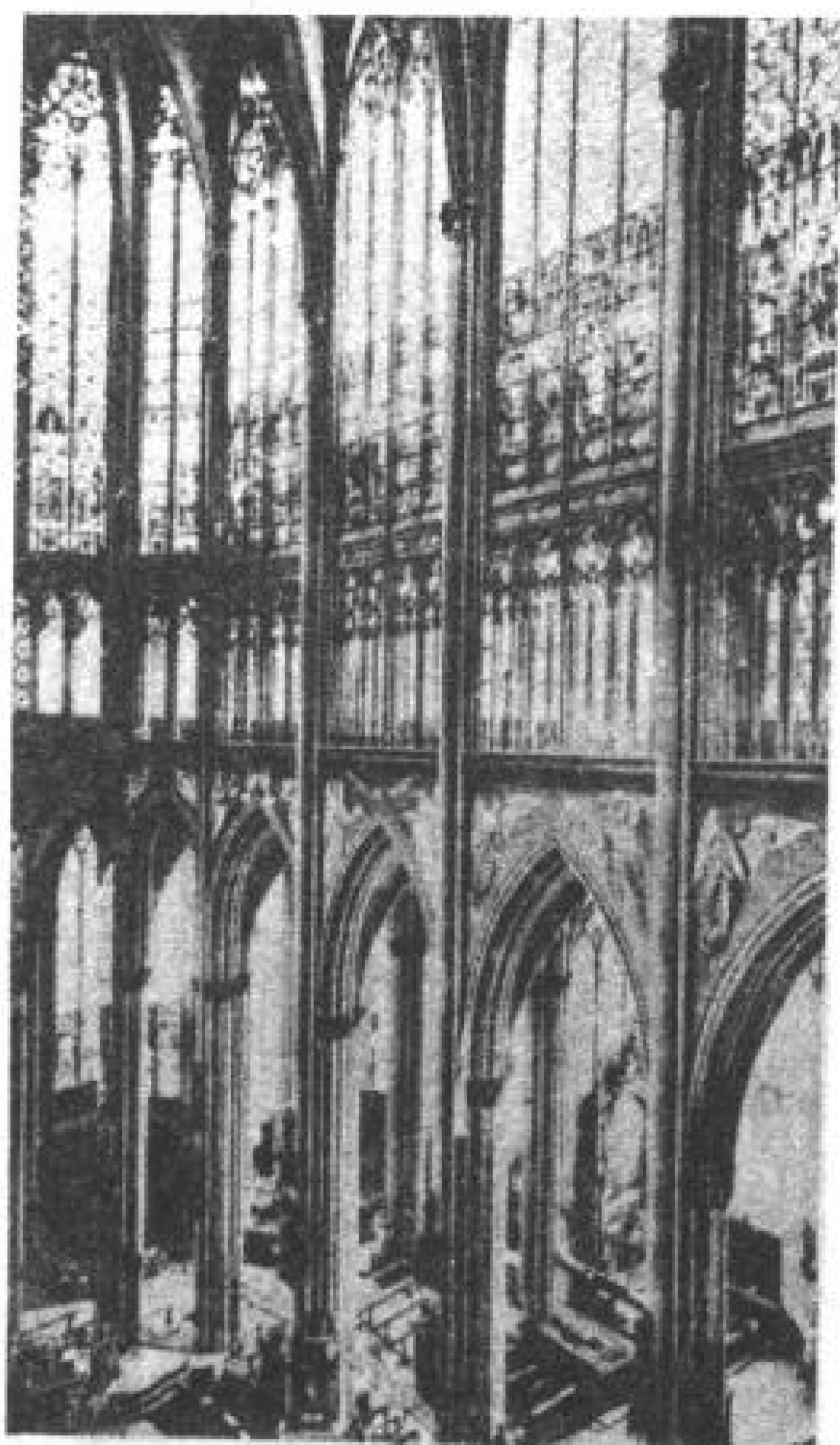


215. 威廉·托雷尔 爱德华一世妻卡斯蒂莱埃莉诺墓青铜像 局部
威斯敏斯特寺 1291

教堂、林肯教堂，图213）。德比郡、约克郡和诺丁汉郡的手艺人在十四和十五世纪制作轻便的雪花石膏雕刻，出口北欧各地和法国。十三和十四世纪中，细密画的线条十分精美，这时期的绘画源出于细密画；《威尔顿双联画》（伦敦国家美术馆 *National Gallery*，图216），作于一三九五年，描绘理查二世晋见圣婴，是中世纪最精致的作品之一。历史学家们不断地将此画归于法国画派、英国画派和捷克画派，但有一点是无容置疑的，即此画作于英国宫廷。一四〇〇年，细密画开始返归国际的风格（《博福特祈祷书》，1401—1410）。



216. 威尔顿双联画（木） 英国理查二世由其保护圣徒引见圣婴 约1395
伦敦国家美术馆



217. 科隆教堂唱诗班席正视图 1248—1322

218. 弗赖堡教堂 西塔 塔建于十三世纪 尖顶建于十四世纪

在德国，情况恰恰相反，哥特式艺术是一种外来艺术。最早的哥特式纪念碑（林堡安德尔拉恩教堂 *Limburg-an-der-Lahn*、毛尔布龙教堂 *Maulbronn*、班贝格教堂、瑙姆堡教堂 *Naumburg*、马格德堡教堂 *Magdeburg*、特里尔圣母院 *Notre Dame at Trier*）在十三世纪上半叶出现于尚是罗马式的地区。科隆教堂（唱诗班席始建于一二四八年）是德国的第一座真正哥特式建筑（图217），但受到亚眠教堂和博韦教堂的影响，而施特拉斯堡教堂（*Strasbourg*）中殿（1250—1270）则是圣德尼教堂中殿的翻版。十四世纪的德国教堂较有独创性。它们以丰富的装饰预示火焰式的来临，但未孕育火焰式的形式。建筑完

全被一种颤动的窗花格所包裹（施特拉斯堡教堂和科隆教堂的正立面，后者的正立面至十九世纪才完工；布赖斯高弗赖堡教堂*Freiburg, Breisgau*的透雕细工尖塔，图218）。十三世纪中，威斯特伐利亚（*Westphalia*）产生了有三个同等中殿的教堂型（哈伦基希*Hallenkirche*、明登*Minden*、明斯特尔*Munster*、奥斯纳布吕克*Osnabruck*、帕德博恩*Paderborn*），这种形式在十四世纪传至波罗的海地区，那儿以砖建筑为主。

兰斯作坊是德国哥特式雕刻的源泉。约一二三五年，在班贝格教堂（弗兰科尼亚*Franconia*）中，罗马式在东唱诗班席精美的《使徒和先知》中刚刚登台表现之后，竟然没有经过任何过渡的阶段而被哥特式雕刻所替代（图192）。艺术家们——无疑是在兰斯作坊内习艺——从兰斯的优美形式中汲取灵感，并赋予特别的德国强度（《圣母访问群像》、《教会和犹太教堂》、《“骑手”像》，图219）。施特拉斯堡教堂的《教会和犹太教堂》



219. 班贝格教堂 “骑手”像头部 1230后

220. 瑞姆堡教堂 马格雷夫·迪特里希像头部 西唱诗班席 1260—1273间

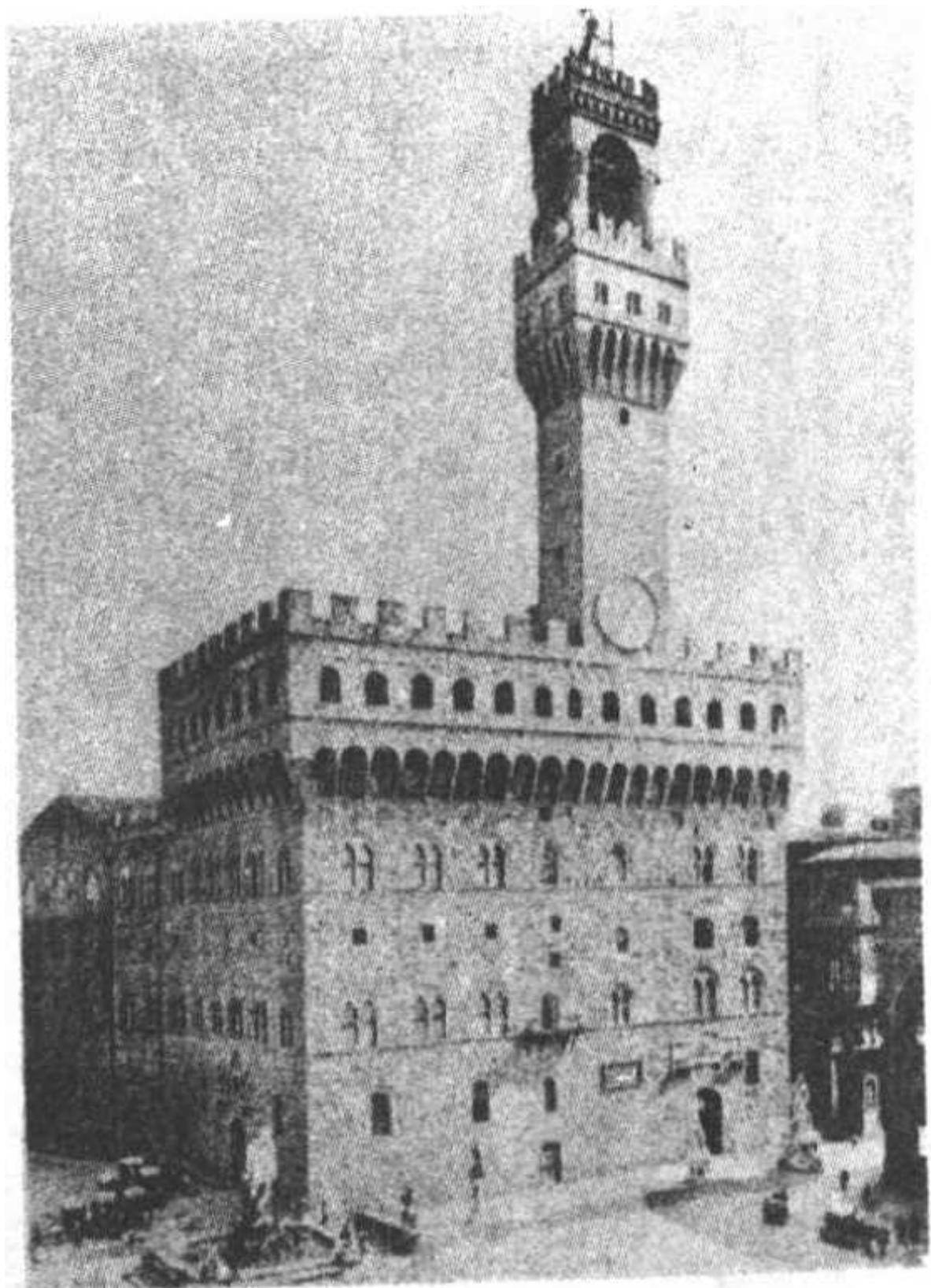
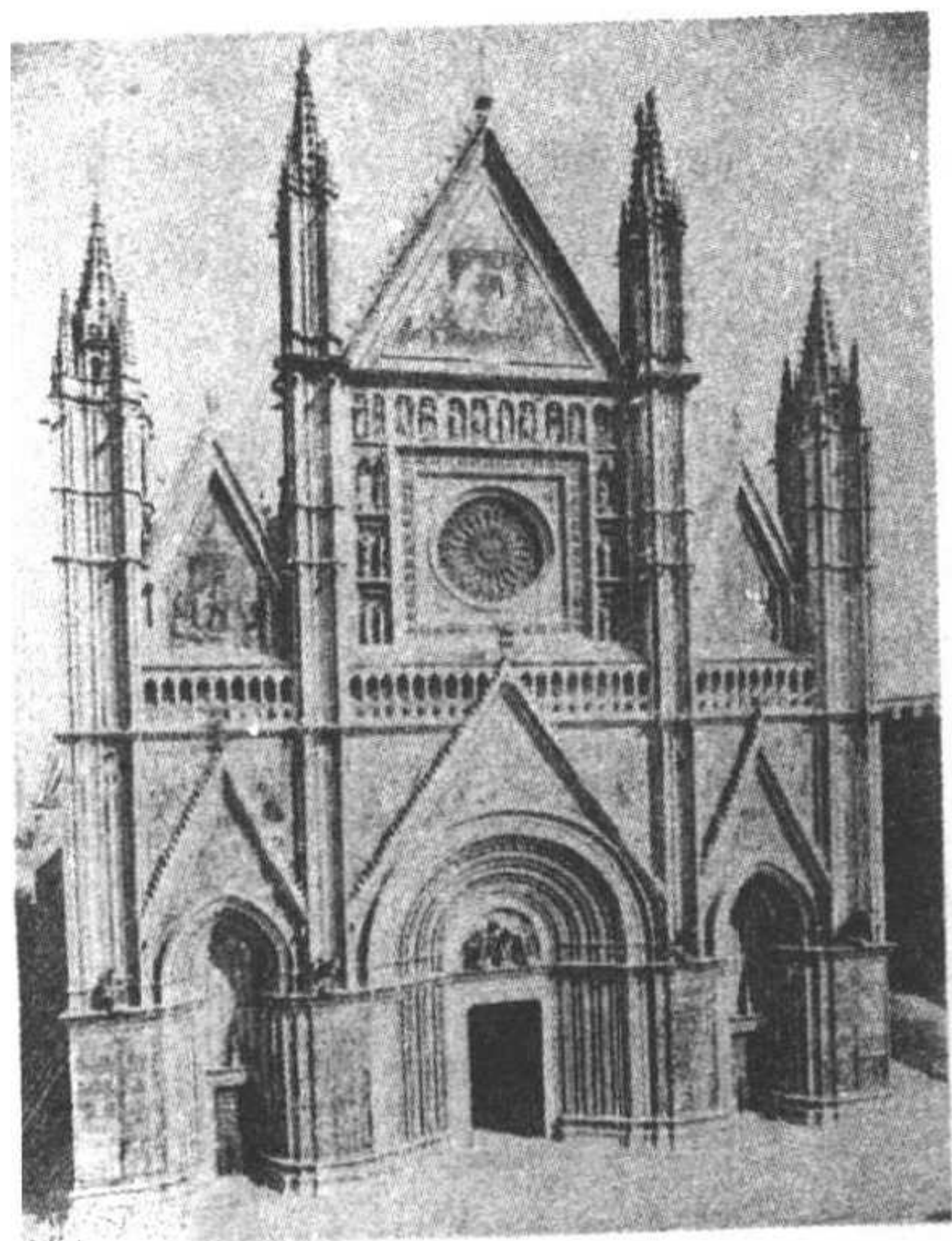
雕像给兰斯的优雅添加了德国的空幻色彩。十三世纪末叶和十四世纪初叶，施特拉斯堡教堂的《聪明的处女和愚蠢的处女》，具有丰富的地方色彩，摆脱了邻近门廊中显著的学院本义。

在西班牙，卡斯蒂利亚的脆弱的艺术传统从十三世纪起就对哥特式建筑大表欢迎。布尔戈斯（*Burgos*）和托莱多的教堂受到布尔日和库唐塞斯型的启示，而莱昂教堂（*Leon Cathedral*）则反映了兰斯和亚眠教堂的形式。加泰罗尼亚——曾有一个繁荣兴旺的罗马式派——较为小心翼翼，它在带侧廊和回廊的法国北部型和以侧祈祷处代替侧廊（赫罗纳教堂 *Gerona Cathedral*）的朗格多克型之间徘徊不定。布尔戈斯和莱昂的雕刻店铺进一步提供了兰斯的广泛影响之证据。

哥特式艺术的对抗——意大利

建 筑

意大利是对哥特式艺术最抱敌意的国家。意大利的南欧形式（阿西西南教堂 *Lower Church, Assisi, 1229—1236*）——由模仿西妥式建筑的托钵僧引进的——只给人留下一个肤浅的印象。十三世纪末叶和十四世纪，一种更为个性的风格在发展，但这证明是极端反哥特式精神的，其装饰是结构的表现：拜占庭式的彩色大理石装饰布满砖筑教堂的里里外外（锡耶纳、佛罗伦萨和奥尔维耶托 *Orvieto* 等教堂，图221）。朴素的“公共宫殿”（佛罗伦萨，图222，和锡耶纳）在其粗糙性下具有罗马式的特性。火焰式渗透意大利北部和那不勒斯王国。在伦巴第，火焰式产生了米兰教堂——意大利、法国和德国建筑师们



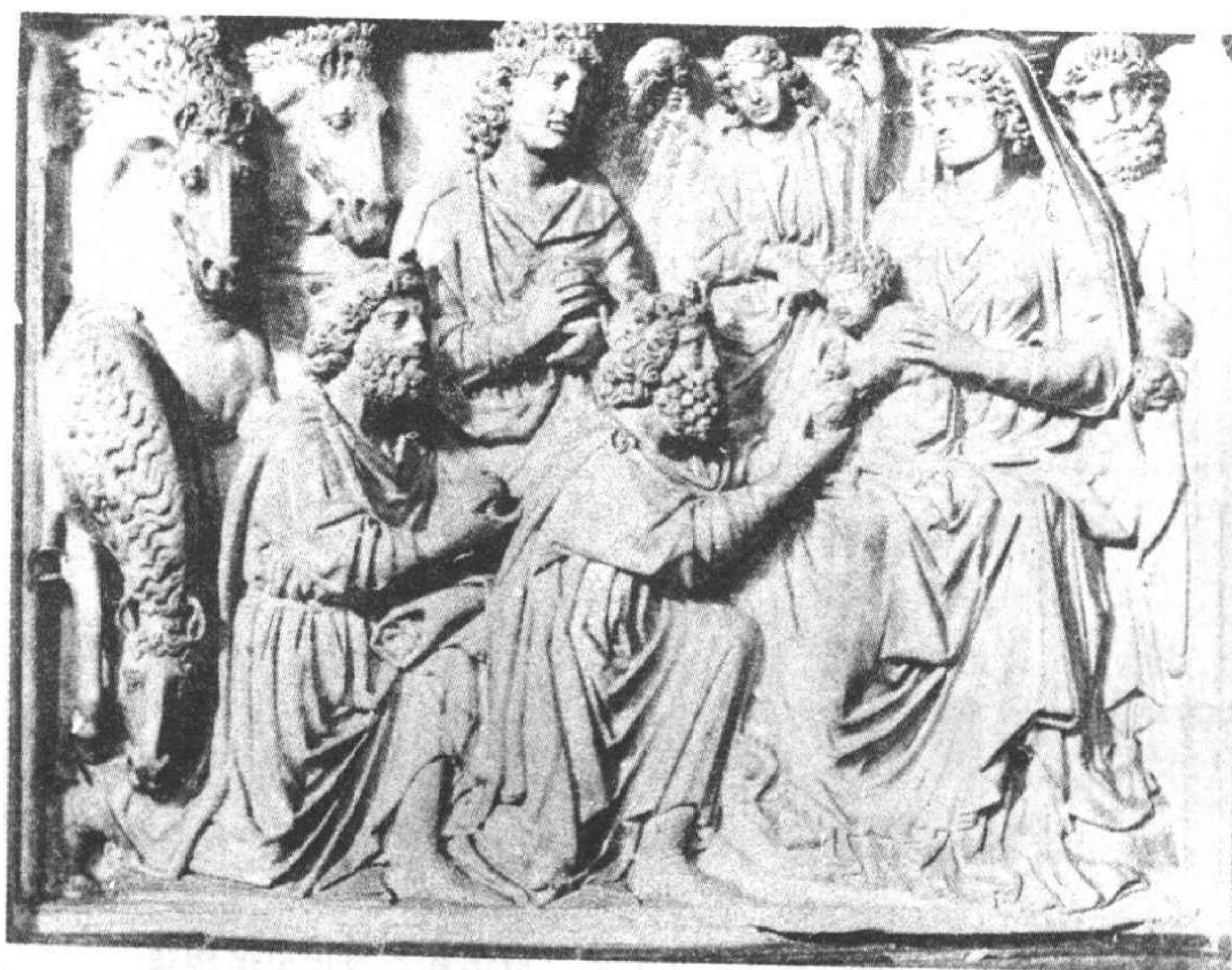
221. 奥尔维耶尔教堂（翁布里亚）正立面 洛伦佐·马伊塔尼始建
十四世纪初叶

222. 韦基奥宫（西尼奥里亚宫） 佛罗伦萨 始建于1298
传阿诺尔福·迪·坎比奥设计

的世界主义作品，该教堂显示出火焰式曲线状对其大理石坚硬性的笨拙适应。在威尼斯，火焰式与摩尔人的影响溶为一体，创造出一种有点象西班牙“穆德哈尔”（“*Mudejar*”）的合成艺术，表现在某些舒适的建筑中（总督宫 *Doge's Palace*；金教堂 *Cà d'Oro*）。

雕 刻

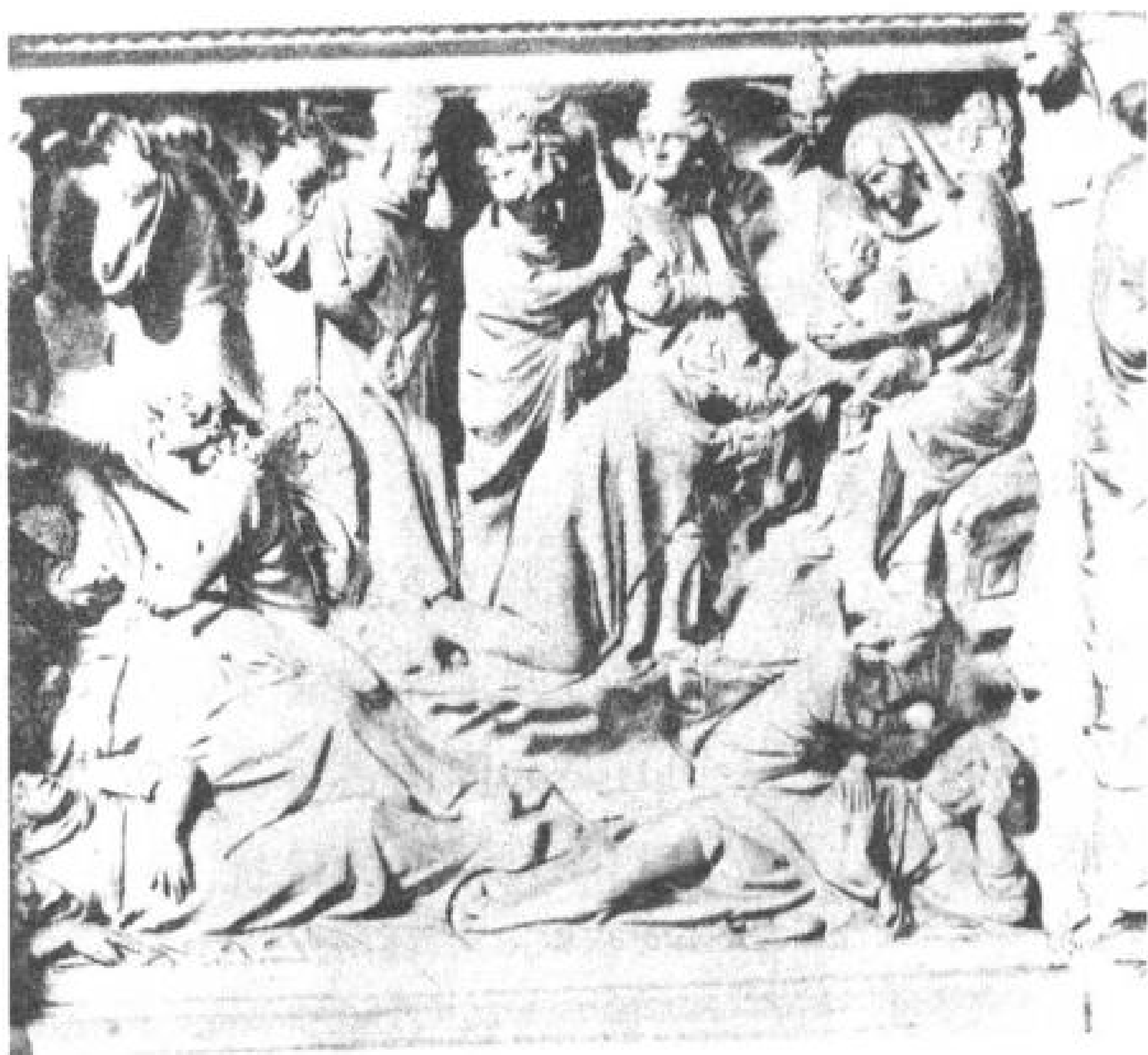
在另一方面，意大利于十三世纪在绘画和雕刻中掀起的造型革命，完全赖于自己的创造力。她首先在雕刻中摆脱拜占庭



223. 尼古拉·皮萨诺 三博士朝圣 布道坛大理石浮雕 1260 比萨洗礼堂

影响，创造一种拜占庭艺术所没有的技术。在古典雕刻以及基督教石棺中，尼古拉·皮萨诺(*Nicola Pisano*, 约1220—1278)找到了他的雕刻密度的新概念和人的崇高的观念。(主要作品：比萨洗礼堂布道坛，1260，图223；锡耶纳教堂布道坛，1266)。这一古典传统来自意大利南部。尼古拉·皮萨诺祖籍阿普利亚(*Apulia*)，十三世纪初叶，在满脑子怀疑主义的哲学家——君主弗雷德里克二世(*Emperor Frederick II*)的倡导下，那个地区有着古典精神的一个插曲性的但又是真正的复活。弗雷德里克二世赞赏阿拉伯文化，在巴勒莫(*Palermo*)统治着一个世界主义的朝廷(卡普亚凯旋门 *Triumphal Arch, Capua*，约1240)。

尼古拉的门生之一佛罗伦萨阿诺尔福·迪·坎皮奥(*Arno-*
212



224. 乔瓦尼·皮萨诺 三博士朝圣 布道坛大理石浮雕
1298—1301 皮斯托亚圣安德烈亚教堂

lfo di Cambio, 1232?—1302), 是建筑师和雕刻家, 设计佛罗伦萨中央教堂 (*Duomo, Santa Maria del Fiore, of Florence*, 即百花圣马利亚教堂), 或许还设计了韦基奥宫 (*Palazzo Vecchio*, 图222)。在雕刻作品方面 (奥尔维耶托圣多梅尼科教堂 *San Domenico* 布拉伊红衣主教墓, 约1282), 他试图重新抓住罗马的宏伟, 虽然稍带一点僵硬的庄严。

尼古拉·皮萨诺确立的造型传统于十四世纪在比萨和佛罗伦萨绵延不断, 但多多少少被日益增长的、有害于民族形式的哥特式影响所改动和冲淡。尼古拉之子乔瓦尼·皮萨诺 (*Giovanni Pisano*, 约1245—1320后) 已经更多地受到哥特式象牙雕刻的柔顺风格的启迪甚于庄严的罗马石棺 (图224)。安德烈

亚·迪·乌戈利诺 (*Andrea di Ugolino*), 亦称皮萨诺(逝于1348), 益为明显; 法国影响在乔托传统的画家和雕刻家安德烈亚·奥尔卡尼亚 (*Andrea Orcagna*, 逝于1368) 身上有所减弱, 但又在尼诺·皮萨诺 (*Nino Pisano*, 逝于1368) 身上复活, 他的《圣母领报》源出于法国的相当苍白的优美, 但带有全然托斯卡纳的矫揉造作。

简言之, 真正的意大利文艺复兴——基于古典传统的复活——在十三世纪下半叶是非常显著了, 但受到十四世纪哥特式入侵的拦阻——简直是异国的占领。十五世纪初叶, 文艺复兴东山再起, 首先是扫除哥特式的侵扰。

绘 画

意大利在绘画方面给予世界一种崭新的表现形式。一二五〇年, 在阿西西圣弗兰奇斯 [*St. Francis of Assisi*, 1181/82—1226, 意大利修士, 圣方济各会创始人] 的新的自然主义和人道主义见解的影响下, 一个民族画派摆脱了拜占庭主义。最早的标志是在比萨和卢卡 (*Lucca*, 贝林吉耶里 *Berlinghieri* 画派, 图225) 十三世纪末叶, 佛罗伦萨和锡耶纳领先。佛罗伦萨现实主义的源泉, 在某些洗礼堂马赛克中比之在奇马布埃 (*Cimabue*, 据记载1272—1302间) 的作品中——在某些圣像中, 他称赞拜占庭的神学精神 (图175)——更能找到。拜占庭保存的古代亚历山大式优雅, 开始在锡耶纳杜奇奥 (*Duccio of Siena*, 据记载1285—1311) 的圣母和圣徒像中显露出柔情的笔触, 但是他的耶稣受难图则表现出锡耶纳中央教堂 (*Siena Duomo*) 内有光轮的圣母像 (“*Maestà*”) 中日益增长的悲怆感 (图226)。



225. 博纳文图拉·贝林吉耶里 圣弗兰奇斯 局部 1235

佩夏圣弗兰切斯科教堂

226. 杜奇奥·迪·博宁塞尼亚 耶稣受难图 圣母像镶嵌板画

约1310 锡耶纳教堂博物馆

绘画的未来是在另一个方向。真正的文艺复兴是在罗马由彼得罗·卡瓦利尼 (*Pietro Cavallini*, 传1273—1316) 揭幕, 他重新发现古典的庄严 (特拉斯泰韦雷圣马利亚教堂 *Santa Maria in Trastevere* 马赛克和圣切奇利亚教堂 *Santa Cecilia in Trastevere* 壁画)。佛罗伦萨的乔托 (*Giotto*, 约1266—1377) 继续卡瓦利尼和尼古拉·皮萨诺的努力成果, 给予意大利绘画以最重要的动力。他的主要作品是阿西西北教堂 (*Upper Church at Assisi*) 壁画《圣弗兰奇斯生平》(约1300, 图227); 帕多瓦斯科罗韦尼教堂 (*Scrovegni Chapel at Padua*) 壁画《基督的生平》(1305, 图228); 佛罗伦萨圣克罗切教堂 (*Santa Croce in Florence*) 壁画《圣约翰和圣弗兰奇斯的传说》(1311—1317)。主要是纪念碑画家和壁画家的乔托, 探索自然形式的真理, 而又不丧失拜占庭的简洁洗练——这迫使作品的



227. 乔托 春之奇迹 阿西西圣弗兰奇斯生平壁画

阿西西圣弗兰切斯科北教堂

228. 乔托 犹大之吻 耶稣被捕壁画局部 1305 帕多瓦斯科罗韦尼教堂

构图服从中心思想。但这一思想——在拜占庭艺术中是精神性的——在乔托的艺术中则变成戏剧性和造型性的。他的简练的艺术是智慧的结晶；为了最大限度的表现集中而牺牲繁琐的细节。他亦带来了人世生活的英勇感和雄浑的力量之鉴赏力，这直到十六世纪还启示着佛罗伦萨艺术。

乔托的创造性努力，在同时代人中激起如此强烈的称颂，以至产生出学院式的乔托式。然而，他的继承者却以锡耶纳的柔顺的影响调和他的伟大。贝尔纳多·达迪（*Bernardo Daddi*，传1317—1349）即是一例。

十四世纪下半叶意大利绘画的历史显露出一种折衷主义，力图将乔托式的精确、锡耶纳画派的叙事精神、哥特式的角形混成一体。塔代奥·加迪（*Taddeo Gaddi*，逝于1368），乔托的亲授弟子，最接近乔托的庄重。安德烈亚·奥尔卡尼亚亦是



229. 西莫内·马丁尼 圣母领报 1333 佛罗伦萨乌菲齐教堂

雕刻家，这在他的作品中可以感觉到。十四世纪第三个二十五年中，锡耶纳影响如此有力地控制着佛罗伦萨，以致于有时候难于分辨两者的作品。

在佛罗伦萨，乔托给自然加上了他的智慧所支配的戏剧性和美学法则，而锡耶纳艺术相反地是感受性的，只是在现实中寻求最迅速引起共鸣的东西。在哥特式影响下，西莫内·马丁尼（*Simone Martini*, 1283—1344）在圣母像中以轻快的优雅对抗乔托的强劲，他不是以集中的手法而是以累积的悲剧性效果，取得强烈的悲怆性（阿西西南教堂壁画《圣马丁的事迹》；乌菲齐教堂 *Uffizi* 《圣母领报》，1333，图229）。

十四世纪第二个二十五年中，锡耶纳本身受到佛罗伦萨的影响。洛伦泽蒂（*Lorenzetti*）兄弟，彼得罗（*Pietro*）和安布罗焦（*Ambrogio*），吸收强健的乔托式造型观点，同时亦发展典型的锡耶纳式的画趣感情（锡耶纳民众官 *Palazzo Pubblico* 《好政府和坏政府的寓言》，1337）。

这一相背因素间的毫无结果的斗争，使意大利筋疲力尽，在雕刻和绘画领域中，意大利的十四世纪在衰微中告终，丝毫未显露出象佛罗伦萨曾给予世界以创造力的了不起的范例之任何细微的迹象。

VI 伊斯兰

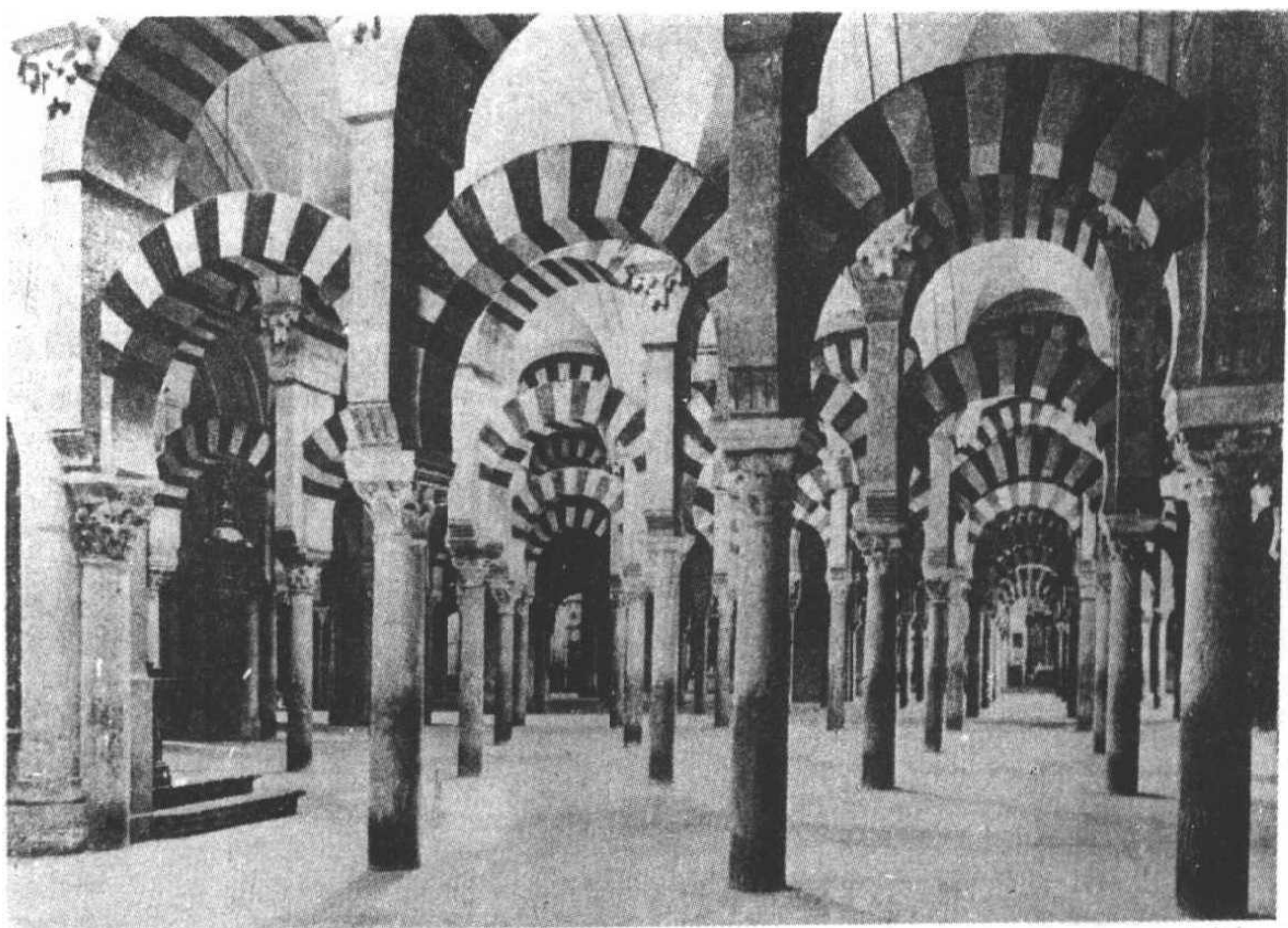
在历史上几次三番仅仅是随便提及的、或亦被当作远东艺术序曲的伊斯兰文化，是地中海西部地区的文化。与基督教文化一样源出于同样的一神论，伊斯兰艺术是在与拜占庭和西方基督教艺术的最早形式之竞争中发展起来的。得益于并嫁接在叙利亚、埃及和伊朗诸国丰富的文化传统上，穆斯林文化的兴旺比西方文化的兴旺快得多，后者直到十二世纪尚停滞在野蛮状态之中，阿拉伯文化则比之早三百年。据说哈里发科尔多瓦 (*Caliph of Córdoba*) 在九世纪时藏书数千卷；差不多五百年后，法国查理五世 (*Charles V*) 以其藏书自豪——藏书不过九百卷。在文化的各个领域，伊斯兰第一个给许多涵义作解释，后来成为中世纪的定义：骑士制度、谦恭有礼和德行——儒安维尔 [*Jean de Joinville, 1224?—1317, 法国编年史家*] 称之为“正直” (“*purdhommie*”)，是九世纪已在东方付之实践的道德准则。基督教思想在十二和十三世纪所取得的成就，全赖于阿拉伯神学家和哲学家的思索。托马斯·阿奎那斯是通过科尔多瓦王朝阿韦鲁埃斯 [*Tbn-Rushd Averroes, 1126—1198, 阿拉伯哲学家、医生*] 的评注才认识亚里士多德的。我们的贸易技术亦归功于穆斯林文化（如“支票”、“海关”和“关税”等词均是阿拉伯语），还有算术、代数、最早的医药知识、力学、化学、地理学和天文学。觉醒的西方尽其可能通过西班牙、西西里和



230. 房屋的山墙 库巴奇（高加索） 十二——十三世纪 华盛顿弗里尔美术馆

意大利诸大港埠，从这一艺术和科学的富源中汲取一切。

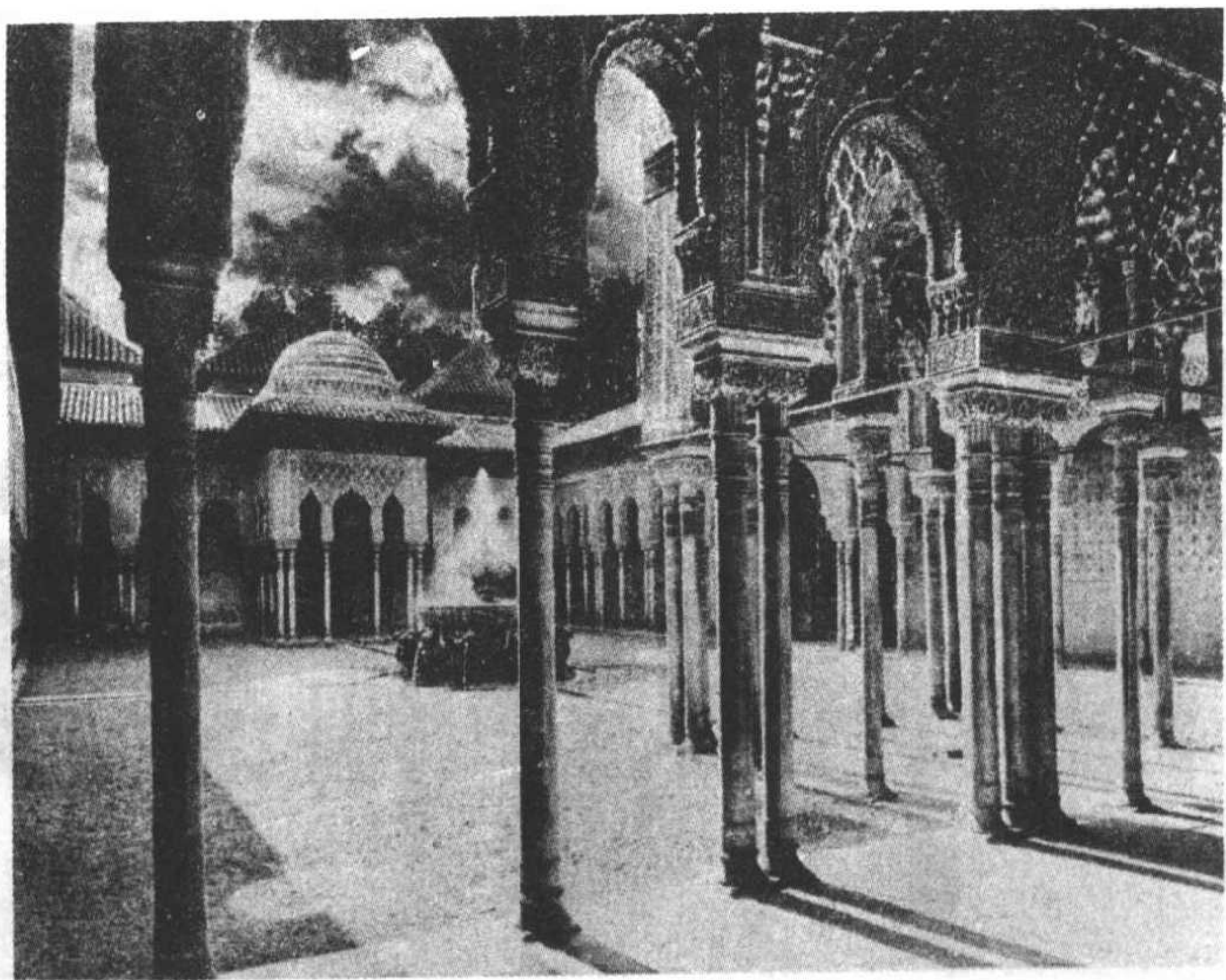
伊斯兰最早的艺术作品与西方可能出现的最早的艺术作品不无相似。穆斯林的装饰精神接近早期西方的装饰精神，更甚于拜占庭圣像的装饰精神。我们对穆斯林艺术的理解，已被这种非难所歪曲，即为了顺从《古兰经》中所制定的清规戒律，穆斯林艺术排斥一切生物的现象。在《古兰经》中找不到这种清规戒律，只是在稍后的经文中，艺术家被告诫勿作生动的现实主义的复制。但是，如果穆斯林创造了几何形的装饰体系，这也许显示出他们对数学的抽象思维的爱好的，那末在日常生活的装饰中，他们则大量运用动物、植物、花卉，甚至人的形式。然而，这些形式决非为了“表现”其自身的形象，如西方从哥特式时期以来所流行的美学，这些形式被自由地解释，以便创造一种无穷无尽的造型语言，其术语在一个东方想象力所独擅



231. 科尔多瓦清真寺内景 此部分由阿卜杜·拉赫曼一世建于785

的交换系统中互相得到加强和提高。这种隐喻式给予穆斯林文学以梦幻般的特质，这是其特有的魅力（诗人将动物比作花卉，将花卉比作石头和星星；小羚羊的伤口变成了“五彩缤纷的花朵”等等）。固然，这种艺术最接近罗马式的形式主义（图230）。罗马式和原始穆斯林形象在同样的东方源泉——迦勒底—亚述人、萨萨尼亚人和波斯人——中寻求他们的形式，而这源泉又为草原民族和蛮族的装饰天赋所丰富。这一形象宝库，因对大自然的观察而进一步增大，产生出一个适应万物的变形之体系，从而使伊斯兰美学差不多至今不衰，而在西方，我们的与之相当的传统则为十三世纪兴起的现实主义所中断。

罗马式艺术和伊斯兰艺术的巨大差异在于造型表现的各别独特手段；罗马式艺术源出于雕刻，倾向于圆雕，而伊斯兰艺



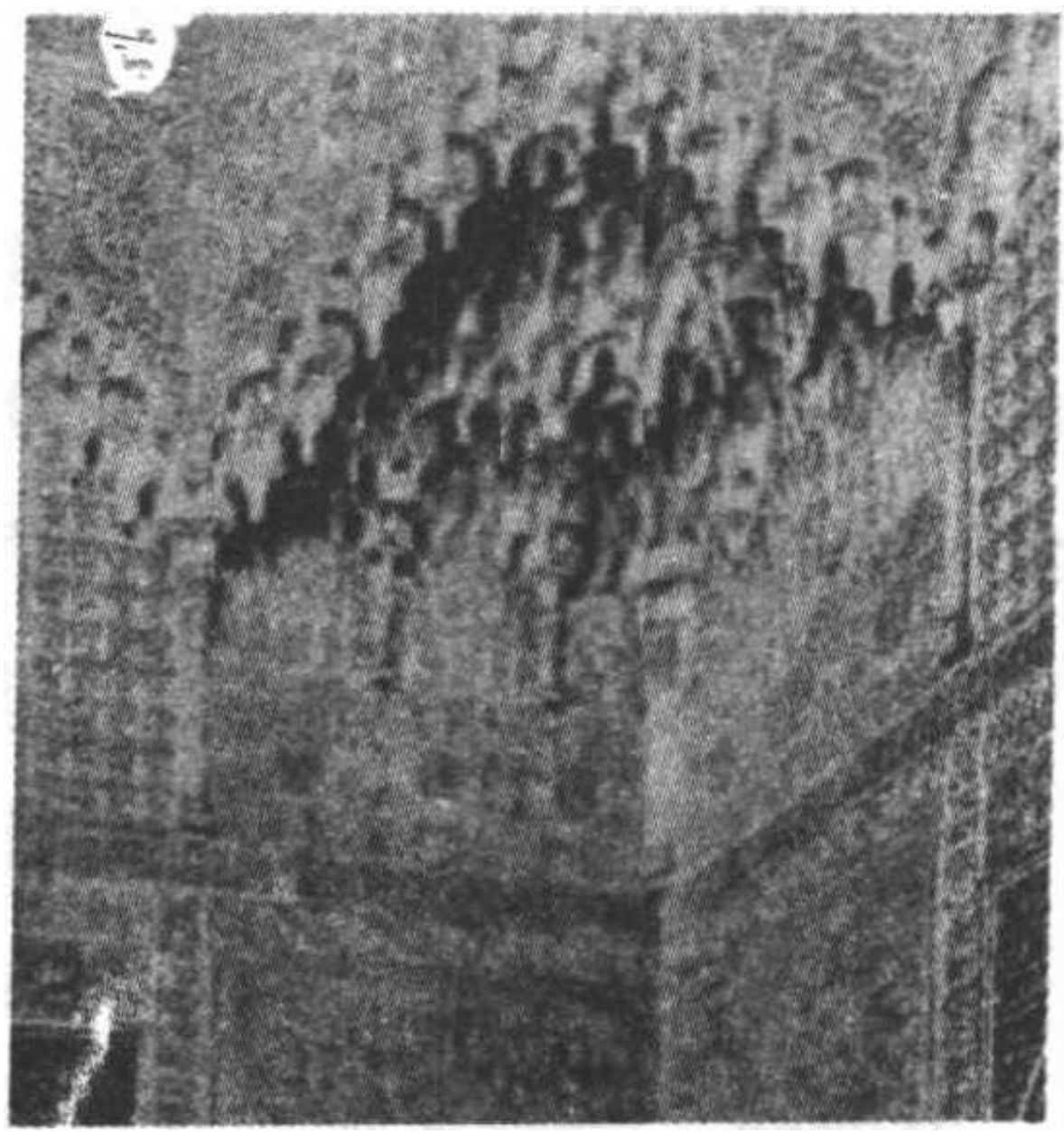
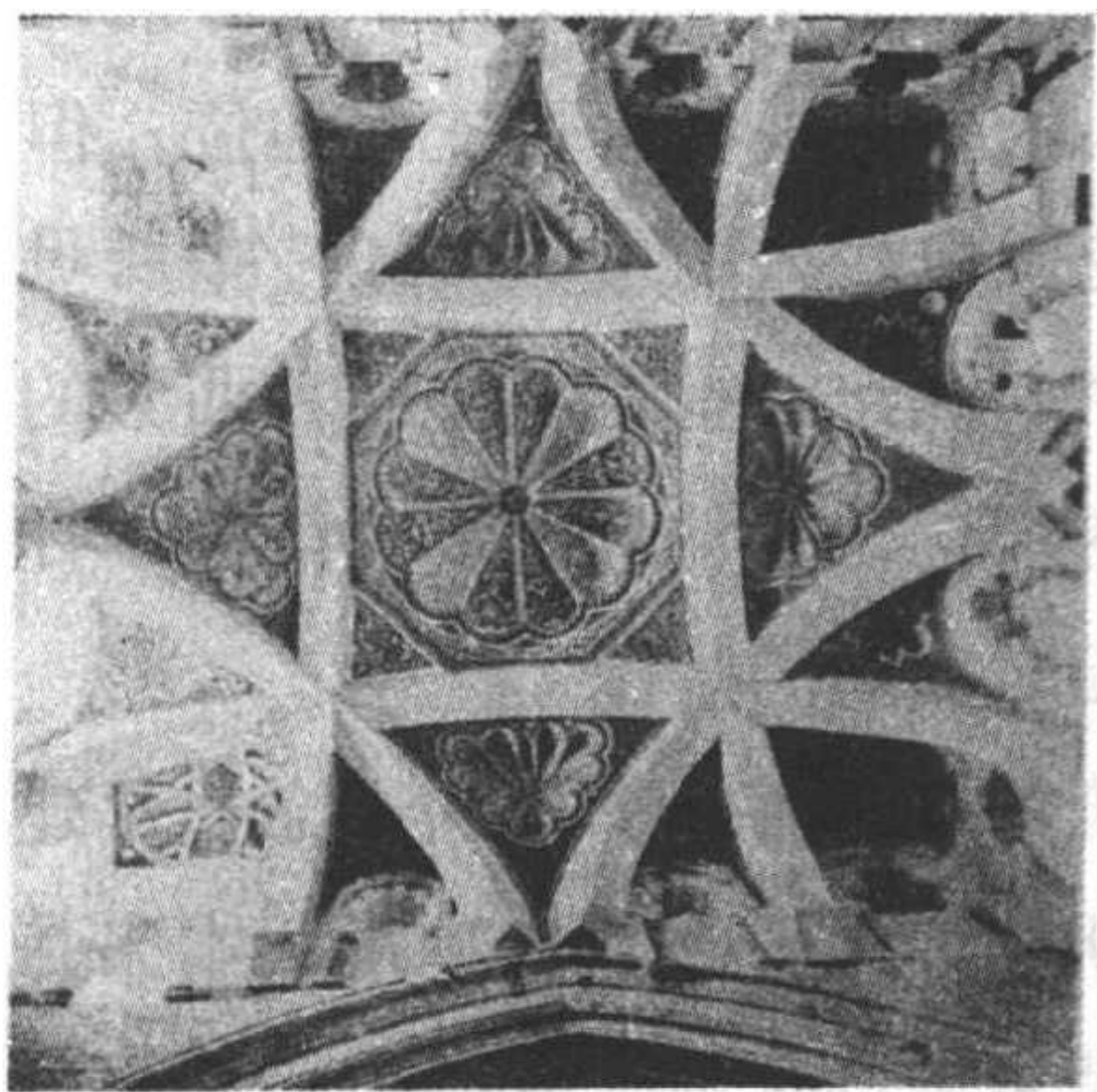
232. 格拉纳达摩尔王宫 狮庭 穆罕默德五世建 1353—1391

术则将一切形式降低为平面，在彩色中表现。对现实主义的西方来说，雕刻是根本性的艺术，而对伊斯兰来说，恐怕则是编织。穆斯林纪念碑建筑总是被布满形象的“挂毯”——不论是灰泥、石膏、石料或如印度的大理石透雕细工——象飘垂的长袍般地包裹着（图232）。

罗马式艺术从神话出发探索真实。伊斯兰艺术在其漫长的生涯中，从未丧失早期文化的反现实主义的本能。这种本能基于否认现实世界存在——这个世界中的因果关系的整条链子掌握在神的手中——的哲学。阿拉伯思想家首先——至少在地中海世界中——阐述了虚无的思想。这种事物的非现实性允许诗人和艺术家产生非非之想：思想作为外形的装饰，并不包含什么结果，只不过是寓言和故事而已。伊斯兰艺术就是这样一种

蜃景，一个编织在虚无之网上的形象之幻影。从自然中如此丰富地脱胎而来的形式，不过是唤起一个梦境中的优雅幻象而已。圆雕的稀少充分说明这种脱离现实的情况。我们知道，一个十三世纪的神学家是禁止任何“投出阴影的形象”在家中出现的。三度空间的雕刻表明了其置身于中的空间之真实性，那是西方的主要艺术，后来绘画兴起，其目的是在平面上创造三度空间的幻觉，蒙骗人们的眼睛。

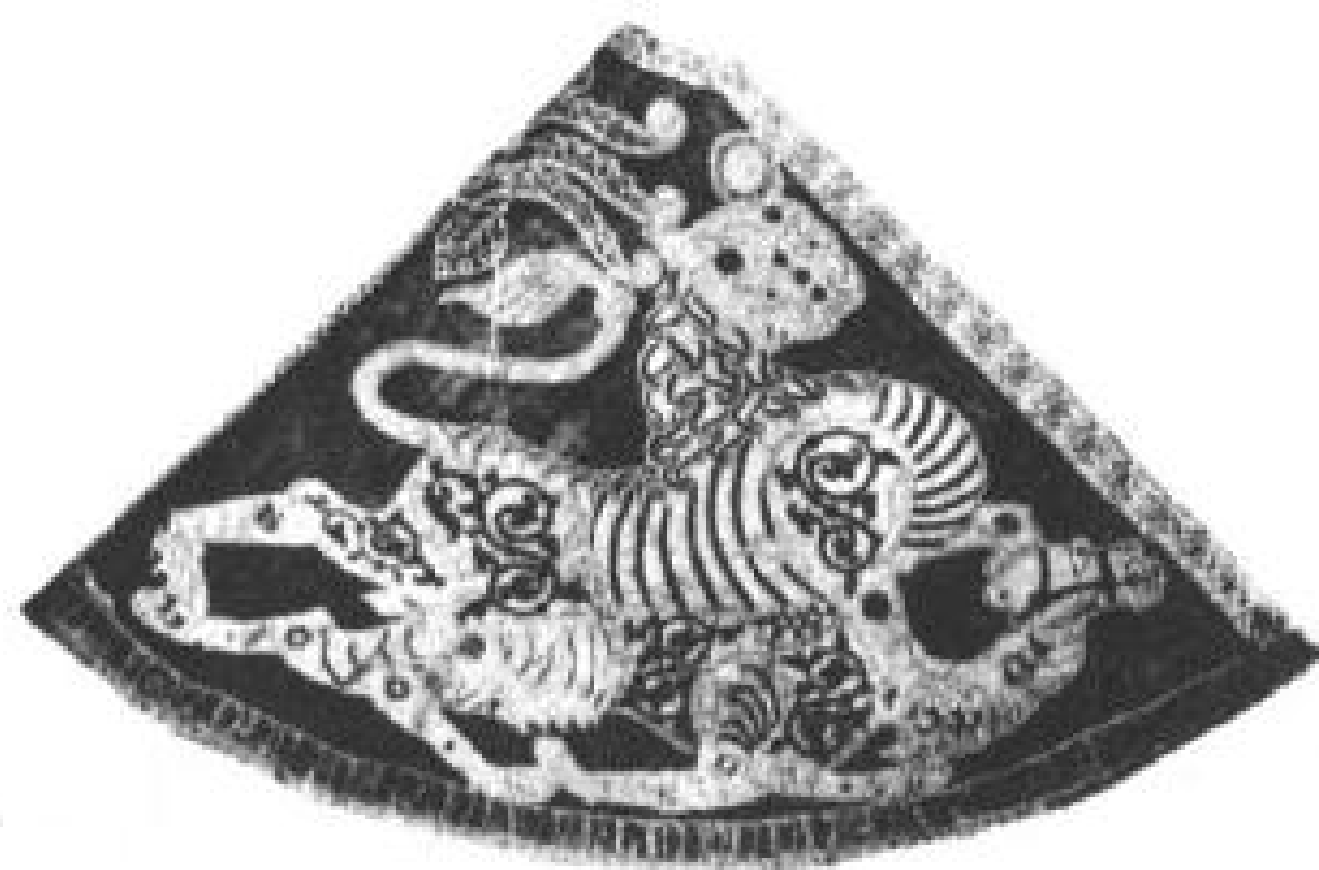
十字军到达东方后，他们发现的是一个衰落的社会。穆斯林科学的衰微与导致不容异说的清教徒正统观念的复活，是同时发生的。自由思想反之而起，怀疑论的哲学家——十二世纪的伏尔泰们——把宗教视作一贴麻醉药，一服达到确保社会秩序的世俗目的之鸦片。西伊斯兰——马格里布(*Maghreb*)——意识到自身的衰落：塞维利亚和格拉纳达(*Granada*)的精美纪念碑建筑，是一种在其成熟阶段中曾产生过科尔多瓦大清真



233. 马赛克肋圆顶 科尔多瓦清真寺维拉维西奥萨礼拜堂

此部分由阿卜杜·拉赫曼三世建 十世纪

234. 钟乳石装饰主题 阿尔汉卜拉宫姊妹厅 穆罕默德五世建 1353—1391



235. 罗马—日耳曼皇帝
加冕礼丝披肩
巴勒莫阿拉伯作坊
于一一三三年为西
西里罗杰二世织制
维也纳艺术史博物馆

寺 (*Great Mosque of Córdoba*) 的艺术之衰败形式。然而，东穆斯林地区却有其真正的文艺复兴，那是由于土耳其和蒙古入侵所带来的新的种族的贡献。这些蛮族对文化的热切性引起了艺术和文学的光辉复兴；他们借自中国宋朝的高雅成分——对伊朗古代文化起着酵素作用，产生了波斯细密画的精致花朵——给老化的穆斯林艺术的新鲜的青春。细密画是土耳其和蒙古时期——思想在科学或形而上学中的表现不及在文学、历史、抒情诗和史诗中的表现，这在一个先进的文化中是必然的——穆斯林文学的完美反映。人的形象现在占据支配地位；但在花香扑鼻和文人雅士云集的花园中，人的形象就如梦中所见的那样不可捉摸。在同一时期中——十五世纪上半叶，西方的细密画家和某些画家，如皮萨内洛，正在他们的仙女般的、怀旧的造物中召唤衰落的中世纪之消逝的形象。

土耳其和蒙古征服者对建筑具有一种纪念碑的观念，营建一些庞大的建筑物。但是对穆斯林艺术——其典型形式本来是“小型的”——来说，这或许是衰微的征兆。在西方，建筑一旦成为装饰品便出现衰落；但是在伊斯兰世界恰恰相反。动人的装饰效果、大理石窗花格、瓷花砖饰面，现在不再与萨非 (*Safavian*) 王朝或印度—蒙古式建筑的巨大空间和非

凡体积成比例。相反地，科尔多瓦清真寺的石刻花叶饰与空间的关系融洽，它们如此巧妙地被无数支柱所分隔，被带有连环曲线的多叶饰拱所修饰。

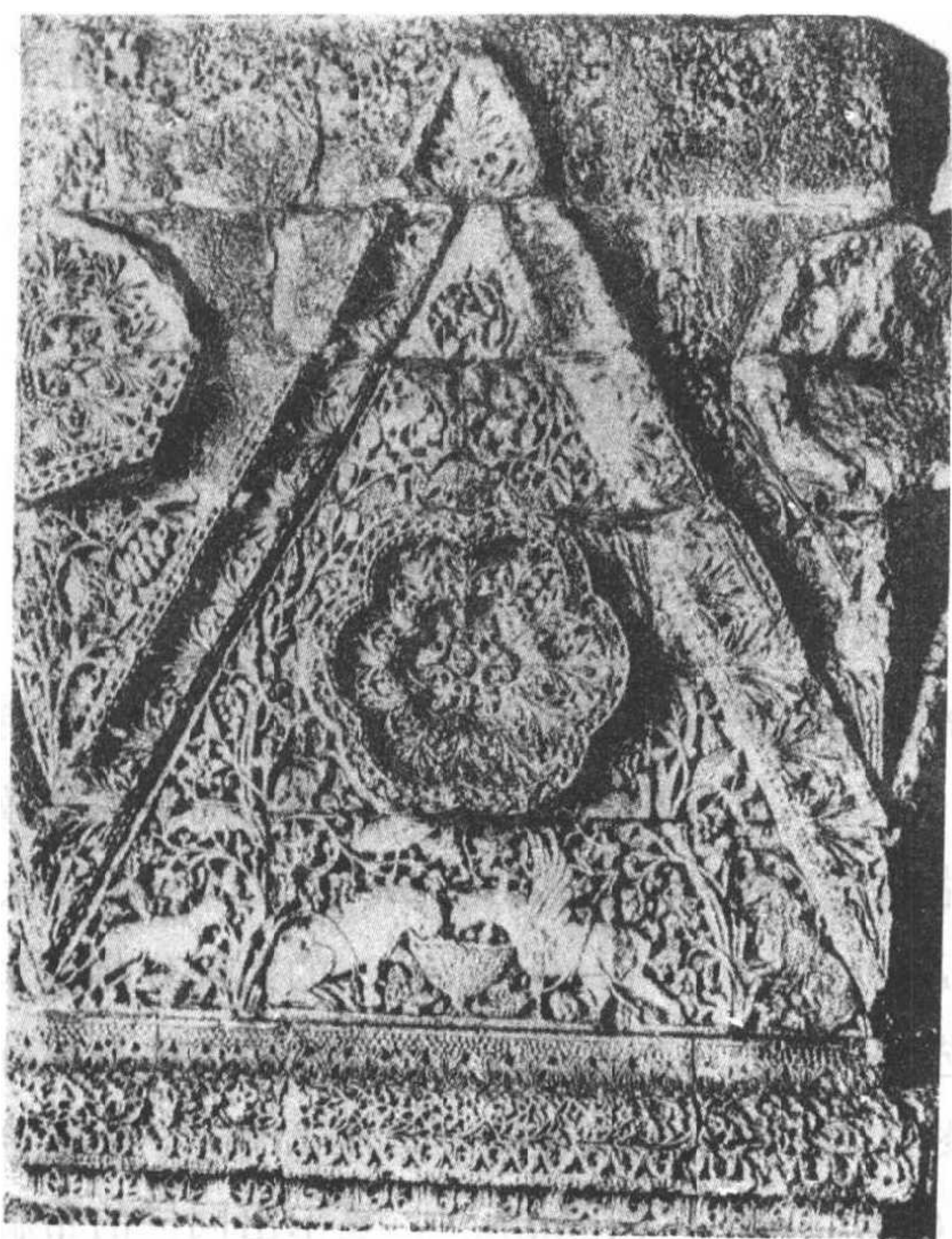
伊斯兰艺术在对被它推翻的拜占庭文化的异乎寻常的投降中告终。在小亚细亚，后在欧洲的土耳其，又很快在整个帝国，土耳其人似乎致力于增加圣索菲亚教堂的大小翻版。伊斯兰教曾作为一种精神酵素，使被它蹂躏的古老文化恢复生命，使被它兼并的各民族——他们的信仰在它赫赫的黄金时代中受到它的尊重——恢复生命。在那些接触交往之中，奇妙无比的创造出现了。但从十六至十八世纪，伊斯兰疲惫力衰，停止了创造，只是不断地重复自身，模仿昨日被它征服的东西。

穆斯林艺术的演变

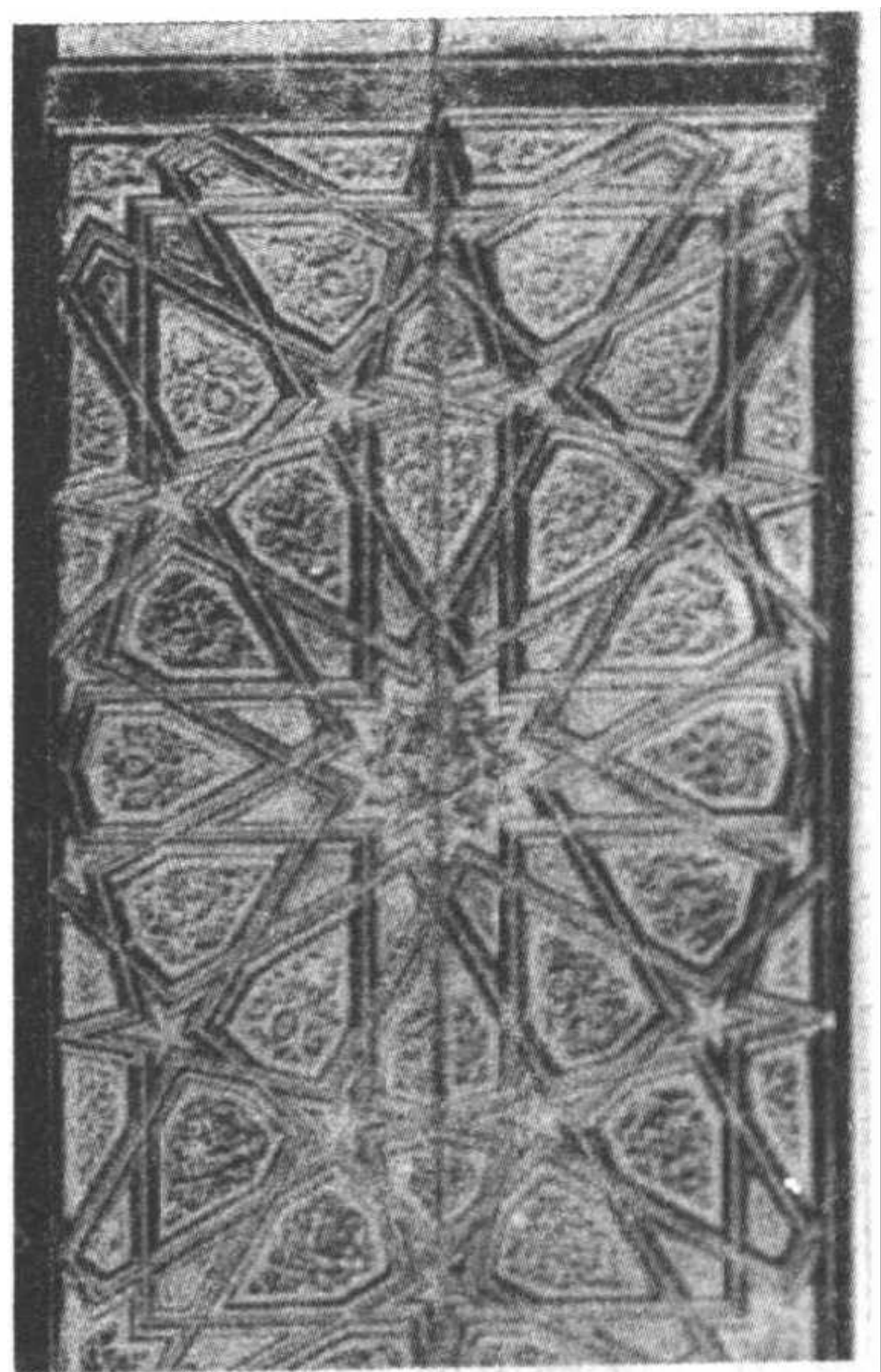
初 期

伊斯兰最早的艺术表现形式出现于叙利亚倭马亚王朝 (*Omayyads*, 665—750)，王朝建都大马士革。变形的基督教教堂（耶路撒冷艾格撒清真寺 *El-Aksa Mosque at Jerusalem*；大马士革大清真寺 *Great Mosque at Damascus*）的大部分特色来自希腊和拜占庭艺术，但大马士革清真寺已经显露出穆斯林寺院的典型风格（图241）。外约旦遗世的倭马亚王朝少数城堡（姆恰塔阿姆拉堡 *Qasr Amra, Mchatta*），显示出同样的希腊品性。七五〇年，倭马亚王朝为阿拔斯王朝 (*Abbasids*, 750—1000) 所灭，迁都巴格达，从而使伊斯兰能够得益于伊朗传统

(萨马拉Samarra废墟)。伊斯兰变得更为原始：在阿拔斯王朝——此王朝很快就仅仅徒有其名——一种伊朗和土耳其的封建制度发展起来。建筑师转向巨大坑道拱顶或穹窿的、带有灰泥或石膏实用装饰的砖结构。阿拔斯王朝鼓励一切陈设品艺术，从而为巴格达赢得远播西方之穷奢极侈的名声。官家作坊生产“蒂拉士”(Tiraz,官府作坊生产的织物名称);常常是兽形的铜和青铜器则受到萨萨尼亚人古老的动物艺术之启迪;萨马拉、拉卡(Rakka)、拉加(Rhague)、古尔冈(Gurgan)等地的陶



236. 姆恰塔城堡浮雕 叙利亚 六世纪 伊斯兰前或原始伊斯兰艺术
柏林近东博物馆



237. 大理石壁柱 麦地那扎赫拉宫 科尔多瓦清真寺附近

阿卜杜·拉赫曼三世建于936 纽约大都会博物馆

238. 埃及木门局部 马穆鲁克艺术 十三—十四世纪 纽约大都会博物馆

器，复活了上釉赤陶的古波斯艺术，现在又增添了阿拉伯人的铅打光工艺。在埃及，阿拔斯王朝的诸侯图伦王朝(*Tulunids*) 在富斯塔特(*Fostat*) 营建巨大的纪念碑建筑——受美索不达米亚纪念碑建筑(伊卜恩图伦清真寺 *mosque of Ibn-Tulun*, 879) 的启示，并在该地发展纺织、制陶、木制品和书籍装订等工艺。阿拔斯王朝的影响扩及伊夫里基亚(*Ifriqiya*, 突尼斯)，当地的阿格拉布王朝(*Aghlabids*) 于九世纪营建了一些规模宏大的建筑(突尼斯开鲁昂诸清真寺 *mosques at Kairouan*, 836, 苏撒：市政工程、防御工事)。与此同时，大马士革倭马亚王朝的后代，在西班牙建朝于九二九年，保持其更为接近希腊

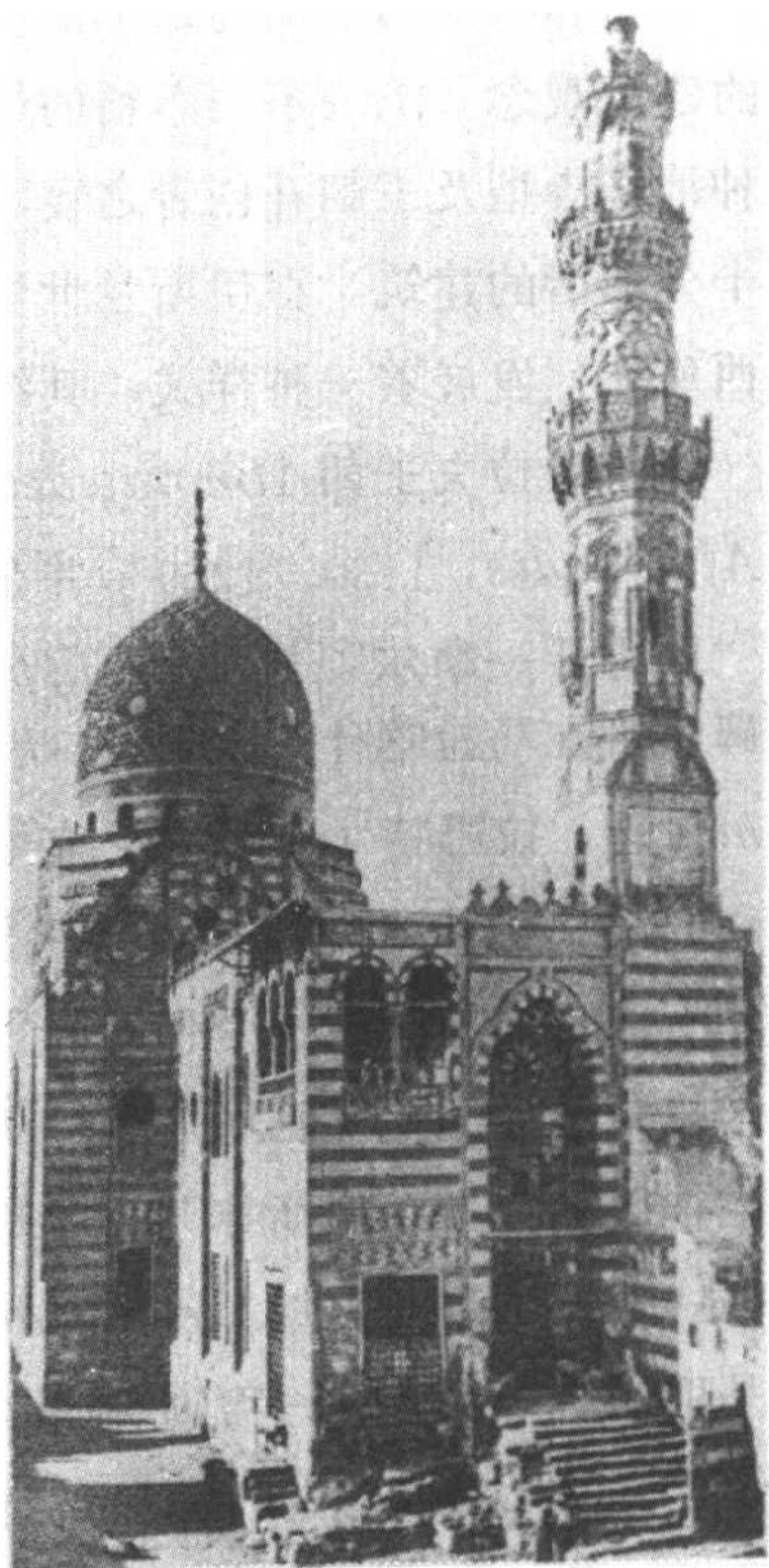
渊源的艺术，其杰作是科尔多瓦清真寺(*Córdoba Mosque*, 图231)，建于七八五年，于八四八年、九六一年和九八七年三度扩建。麦地那扎赫拉(*Medina-az-Zahra*，麦地那锡多尼亚 *Medina-Sidonia*) 废墟——九三六年——有该王朝的一座王宫(图237)。

中 期

伊斯兰艺术被附加在地中海和亚洲的古老文化之上。从十一世纪起，土耳其和蒙古入侵从亚洲内地带来的新因素引起若干深刻的变化。塞尔柱土耳其人(*Seljuk Turks*)于一〇五五年攻占巴格达，一直耽到一二五〇年，他们带来了壮丽的鉴赏力，这种鉴赏力在新的纪念碑建筑观念中表现出来，其中极为重要的原则是拱顶。他们创造了一种富丽堂皇的清真寺型，带有环绕中心庭院的四个门廊(*liwan*)；然后是一种清真寺学校(*medersa*，与什叶派 *Shiite* 异端邪说相对抗而设的神学院)；最后是穹窿寝陵(*turben*和*qoubba*)——尚武虚荣心的表现。繁荣于美索不达米亚(摩苏尔*Mosul*、伊斯法罕 *Isfahan*)的塞尔柱艺术扩展到小亚细亚(阿勒颇*Aleppo*、科尼亚*Konya*)和伊朗东部边界地区(阿富汗、霍拉桑*Khurasan*)。塞尔柱入侵(1250—1500)后的蒙古入侵，以远东的影响丰富了伊朗艺术，加速了追求豪华的倾向。在帖木儿帝国(*Timurids*, 1370—1500)时代，东霍拉桑产生了最精美的纪念碑建筑。首都是赫拉特(*Herat*)和撒马尔罕(*Samarkand*)，后者有建于一四〇五年的塔麦兰(*Tamerlane*)墓(*Gor-Emir*)。建筑围以彩陶护墙，装饰艺术变得有点呆板，但是，波斯细密画现在走向

239. 凯特拜墓葬清真寺

开罗 1472



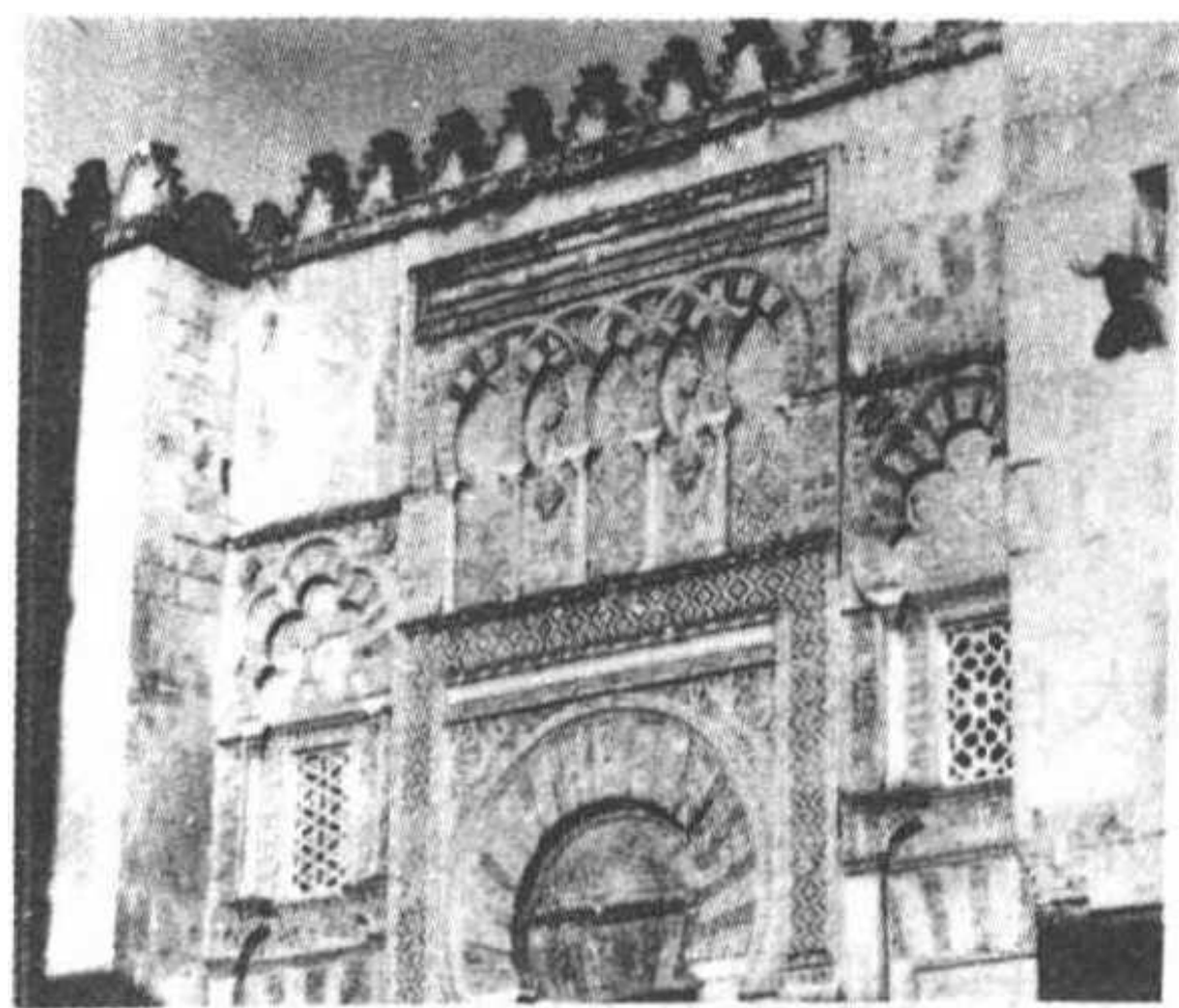
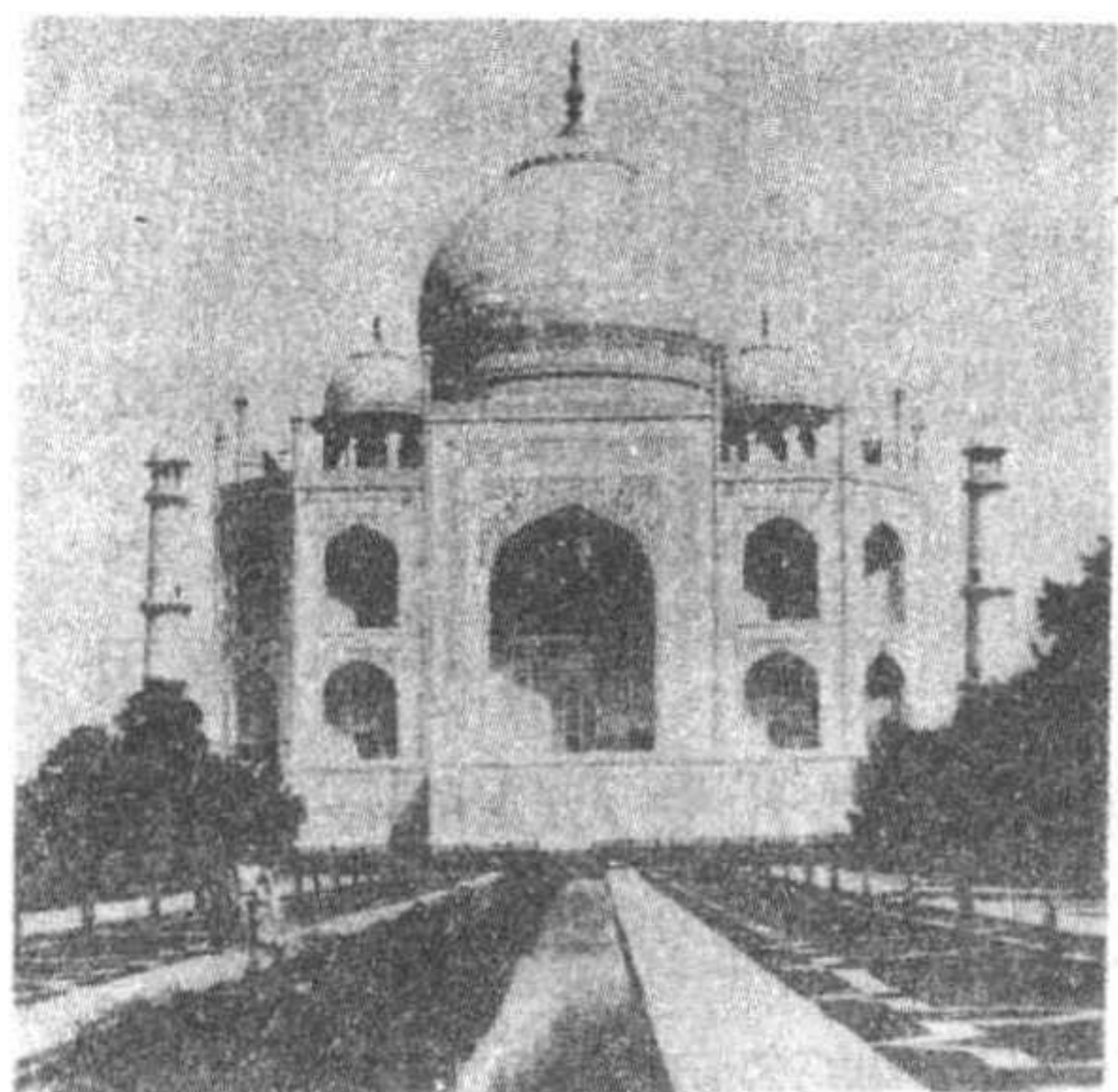
完美。

亚洲入侵的撞击，加剧了伊斯兰统一体的分裂，其结果是流派间的差异更为明显。在埃及和叙利亚，一个与巴格达王朝相竞争的王朝——源出于伊夫里基亚王朝（970—1169）的法提玛王朝（*Fatima Dynasty*）建于开罗——发展一种在伊朗诸传统中徘徊不定的艺术。阿尤布王朝（*Ayyubids*, 1169—1250）和开罗马穆鲁克苏丹（*Mameluke Sultans*, 1250—1520）艺术显示出波斯、塞尔柱和蒙古的影响主宰着装饰艺术。此时建于

叙利亚和埃及的穆斯林艺术最优美的纪念碑，显示了无瑕可击的建筑观念（浓淡不同石料的使用、装饰的节制，图239）。这种清真寺型及王朝开创者之寝陵，在马穆鲁克时代的开罗产生十分和谐的建筑。在伊斯兰世界的最西端马格里布（当时包括西班牙）发展着一种样式，其统一性开始为共同的王朝所喜爱（阿尔穆拉夫王朝 *Almoravides*，1055—1147；阿尔穆哈王朝 *Almohades*，1130—1269），并在帝国瓦解后尚存。这被称之为“西班牙—摩尔”艺术（“*Hispano-Moorish*”），其主要的纪念碑建筑在马拉喀什（*Marrakesh*）、非斯（*Fez*）、特莱姆森（*Tlemcen*）、拉巴特（*Rabat*）、突尼斯和塞维利亚（吉拉尔达 *Giralda*——十二世纪的清真寺尖塔）。这一样式，起初是简朴的和有点古风的，但稍受伊朗的影响后，结果是极尽装饰之能事（格拉纳达摩尔式宫堡 *The Alhambra of Granada*，图232）。在征服的早期，穆斯林艺术在基督教西班牙，不是坚持其纯粹样式（塞维利亚宫堡 *Alcazar at Seville*，十四—十六世纪），就是取混合的哥特式—穆斯林式（*Gothic-Moslem*）——“穆德哈尔”式（瓜达拉哈拉王家公爵宫 *Ducal Palace of the Infanta do at Guadalajara*，1480—1492）。

近 代

在波斯，继蒙古人之后的伊朗萨非王朝（1514—1720）中，艺术达到辉煌的水平。这是一种宫廷艺术，没有多大创造性，但巧妙地利用了穆斯林形式的遗产。阿拔斯一世（*Shah Abbas I*，1587—1628）担负起一位近代君王的全部责任，根据一个雄心勃勃的城市规划，重建伊斯法罕，以清真寺和王宫为城市增



240. 玛哈尔陵 亚格拉 沙赫杰罕妻蒙太姬·玛哈尔墓 建于1630—1648

241 科尔多瓦大清真寺 正立面

光生色。仿四个门廊的伊朗型王家大清真寺（*Royal Great Mosque*, 1612—1640）里里外外满布彩陶装饰。王家工场生产织物、地毯和陶器，这些产品被西方视为至宝。装饰失去了几何形的僵硬，运用自然的形式，诸如花卉草木。中国瓷器的鉴赏力开始影响陶器。阿塞拜疆大不里士（*Tabriz*）成为官方细密画派的中心，这一画派培植了帖木儿（塔麦兰）式。

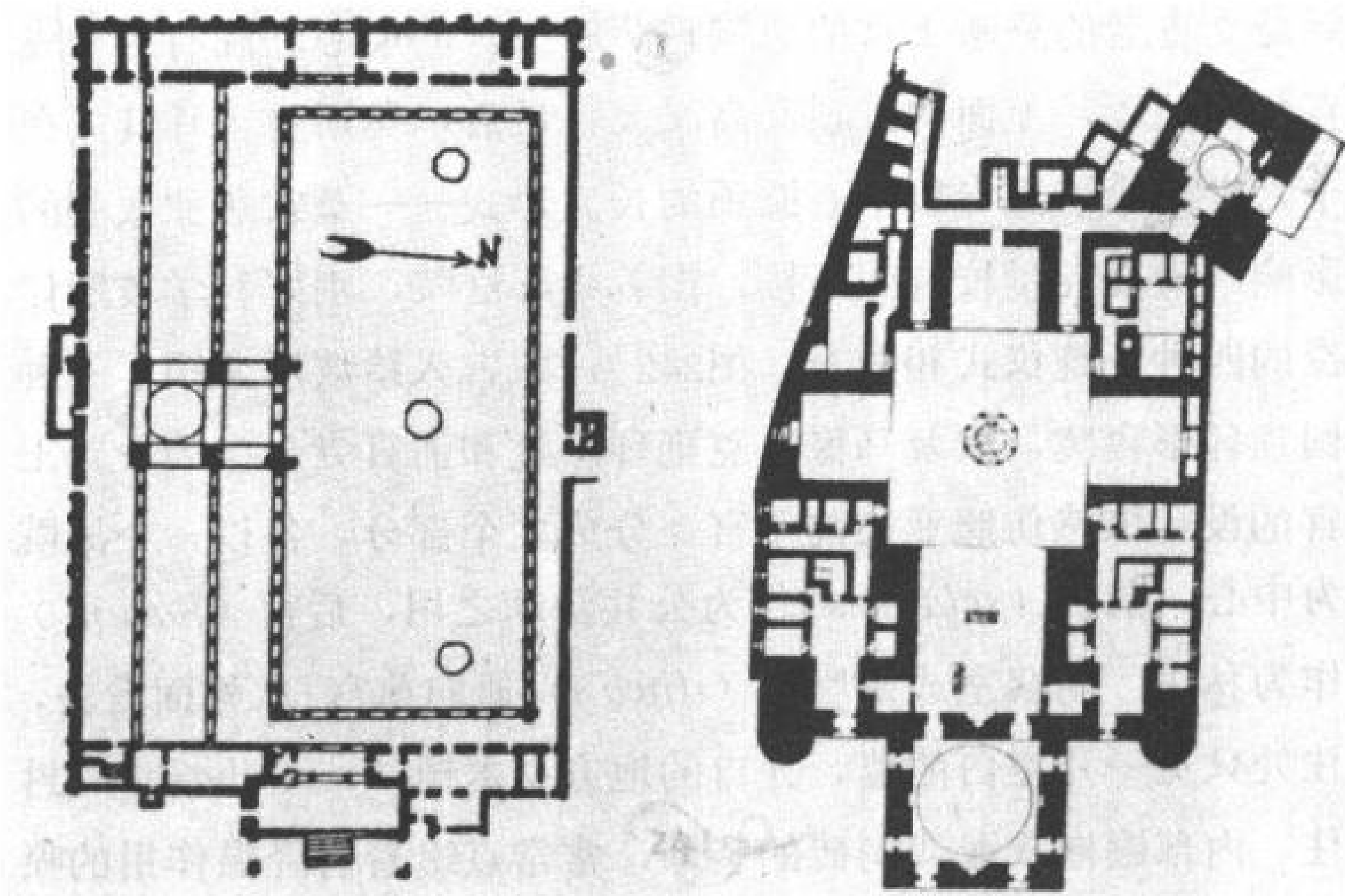
蒙古人王朝（1520—1800）治下的印度，在建筑方面大大发展（清真寺；宫殿；德里、亚格拉Agra和拉合尔等地的寝陵）。穆斯林印度证明具有可与西方相比的纪念碑观念（玛哈尔陵Taj Mahal，沙赫杰罕Shah Jehan为其爱妻所建之墓，图240）。印度灵魂的天赋的自由主义在细密画中再现，赋予细密画以全部爱情和自傲的诗意。奥斯曼帝国（1300）——建立在

拜占庭帝国灭亡的代价之上——显然希望君士坦丁堡的崇高伟大在其被毁之后持续下去。君士坦丁堡——现改名伊斯坦布尔——陷落后，圣索菲亚教堂对清真寺的影响极大，现在倾向于中心布局（维海尔丁 *Viheir-ed-Din* 所建巴耶齐德清真寺 *Mosque of Bayazid*, 1481—1512；西楠 *Sinan* 所建苏莱曼清真寺 *Mosque of Suleiman*, 1500，他营建大量纪念碑建筑，包括沙赫扎代赫 *Shah Zadeh* 和苏丹阿赫迈德 *Sultan Ahmed* 等清真寺）。装饰艺术（织物、地毯、制陶）日益从花卉和其它形式（郁金香、金盏草、安石榴、风信子、玫瑰、葡萄树）中采用大自然的题材。奥斯曼人（*Osmanlis*，奥托曼人 *Ottamans*）艺术从他们的帝国各地传至叙利亚、埃及、突尼斯和阿尔及利亚，于十八世纪在西方的影响下衰败没落，被洛可可式所灭。

建 筑

尽管穆斯林建筑扩展的时间久长，地域宽广，但其明显的统一性全赖于宗教信仰和一成不变的生活方式。与西方和拜占庭并存、但幅员更为广阔的伊斯兰，把美索不达米亚和伊朗发明的拱顶结构传遍世界各地。虽然石结构和砖结构差不多同样为人们所喜爱，可是后者主宰全部穆斯林建筑，这与其说是纪念碑建筑的造型法则所致，毋宁说是装饰效果的实用美术的美学所致。

伊斯兰一开始就创造了一种圣殿型——清真寺，适应于不奉行仪式的宗教，这种宗教的基本活动是公众的祈祷。为了庇护参加祈祷的信徒们，伊斯兰模仿基督教教堂中殿内的巨大柱



242. 开罗苏丹哈桑陵—清真寺平面图 1356

廊，并增多列柱以造成无穷无尽的印象，不过列柱成十字交叉形排列，并不顺沿建筑物的长度（图231和241）。古典式清真寺有四个门廊或环柱廊，把庭院（*sahn*）围在当中，庭院中央立着一个行净礼的喷水池（*midha*）。庭院尽头的用作祈祷室（*haram*）的环柱廊，内有若干中殿，边墙（*qibla*）与麦加的方向成直角，以拱道或壁龛（*mihrab*）为标志；内设一个木制的布道坛（*mimbar*）。有时候一个又大又深的中殿通向圆顶的壁龛（图233）。一个或数个尖塔或钟楼供报告祈祷时刻的人（*muezzin*）打钟召唤祈祷者。这些尖塔形状多种多样。起初是坚实的方形塔；后来在美索不达米亚则取亚述“齐古拉”的螺旋形。九世纪起，波斯创造细塔型，细长如烛，顶上有阳台。塞尔柱波斯在十二世纪创造清真寺的第二种类型——十字形布局，无

疑是受古老的萨珊王宫的影响，萨珊王宫的中心庭院有四个成直角的门廊，上面的拱顶又高又大。最后，奥斯曼土耳其人在十六世纪给清真寺以中心圆顶的长方形式——圣索菲亚教堂的影响。清真寺学校有四座楼，围着中心庭院，刚好与学校所传授的四种正统仪式相吻合（图242）。蒙古人给波斯介绍了一种圆顶环形寝陵，埃及马穆鲁克把环形陵和清真寺合二为一。王宫的设计依然仿照亚述的王宫，分成两个部分，各以一个庭院为中心，前宫（*selamlık*）作为公共活动之用，后宫（*harem*）作为私用。朝觐室或御座室（*diwan*）通向前宫。从外面看去，住处只见一片空白的墙，开口的地方有木栅（*moucharaby*）封住。内部镶嵌灰泥或陶砖的装饰，常常点缀着有降温作用的喷水池。喜爱花卉的穆斯林，远在基督徒之前，就懂得优雅的生活艺术和园林艺术（格拉纳达吉尼拉利夫Generalife诸园林）。遗世至今的最精美王宫在西班牙和印度可见到。

穆斯林擅长在宽阔的跨距上置以轻巧的拱，有时候亦使用萨萨尼亚人检验过的拆卸拼合结构法。从十世纪起，在美索不达米亚和西班牙，他们发现用肋结构分隔拱顶的方法，比之西方的建筑者早出两百年（图233）。他们亦有木工巧匠设计带有大量装饰的复杂天顶。穆斯林建筑师，早期的伊斯兰建筑除外，宁用拱而不用楣。出于装饰的天赋，他们给拱廊和拱顶以各种各样的外形，尖形的或圆形的，如上心拱、马蹄形、多叶饰、尖形、葱形和四中心拱。有时候甚至把多层拱交叉起来（科尔多瓦清真寺，图231）。

建筑师设计的结构都有一个布满实用装饰的饰面。结构成分本身很快变成装饰的主题，诸如角落的突角拱，用来使方形转化为圆顶，这一特征的分裂和繁殖，变形为钟乳石状（*mukar-*

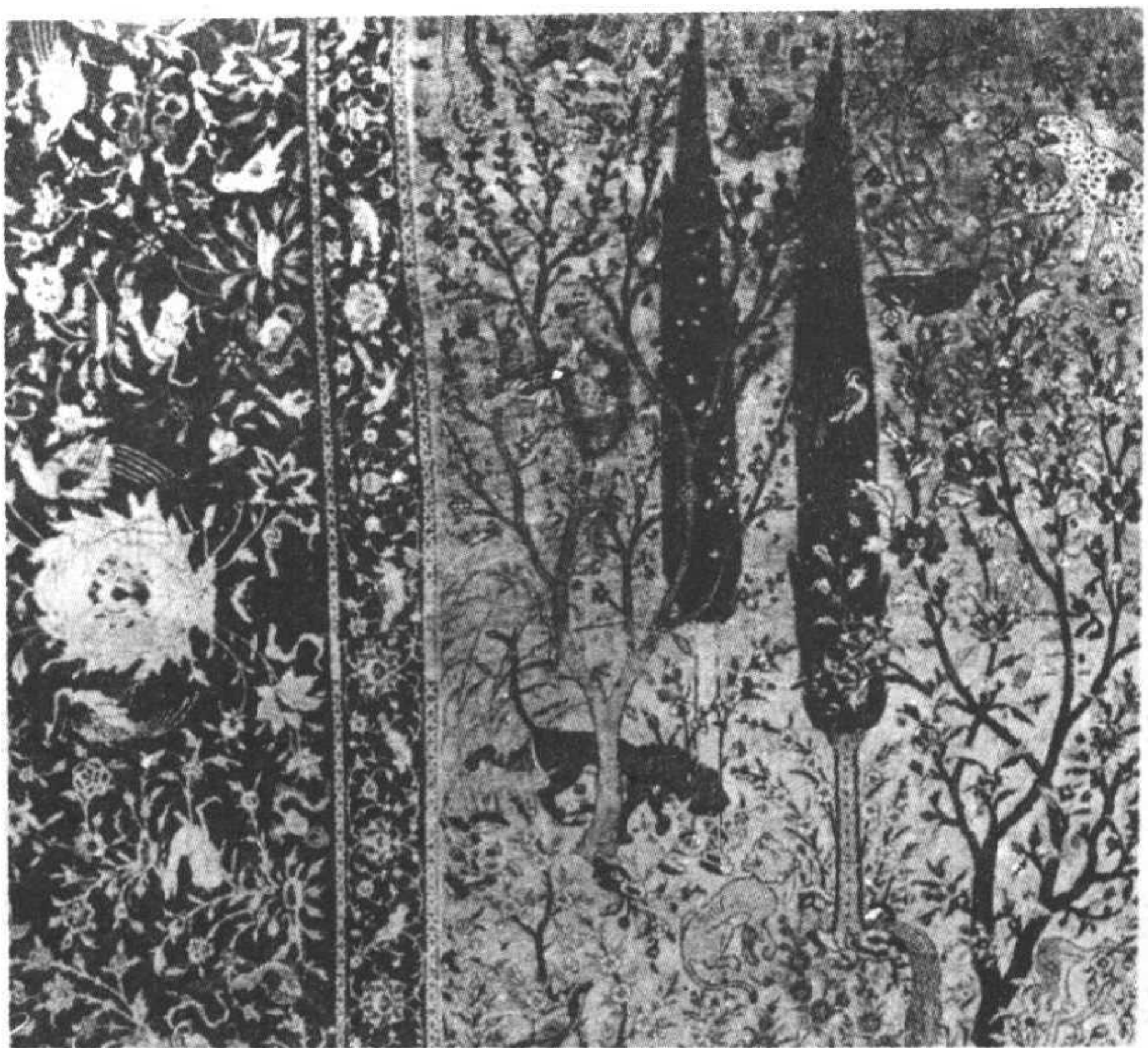
nas), 这种钟乳石状嫁接在拱、穹隅、柱头、天顶、饰带、楣等之上(图234)。全是花叶饰的护墙装饰, 用石膏、灰泥、木、马赛克制成, 或在印度用大理石透雕细工作成, 在波斯, 则受萨菲王朝的影响, 用彩色陶砖做成, 象一件长袍包裹着整幢建筑物。

装饰题材在充满动物、植物的叶饰涡形装饰中找到了源泉, 与希腊和拜占庭艺术相同(图236和337)。在美索不达米亚和埃及, 这些涡形饰逐渐丧失其浮雕型, 其图案变成平面的纯抽象型, 因而称作阿拉伯式(*arabesque*)。阿拉伯式图案以其平面的线突出在暗色的背景上, 交织在几何形中, 其中星形的多角状起着根本性的作用(图238)。穆斯林用库菲克(*kufic*)字体制作了许多《古兰经》的语录铭文。

工艺美术

西方诸民族尚过着未开化的野蛮生活时, 穆斯林君主们成功地将优美的精神文明和讲究的物质享受带进生活艺术之中。他们十分看重日常用品的美观和住房的装饰, 他们在宫中设立作场, 到处搜求艺术品和招聘有本事的艺术家。穆斯林国家间的贸易来往如此频繁, 以致于古物的确切来源难以寻根究底。

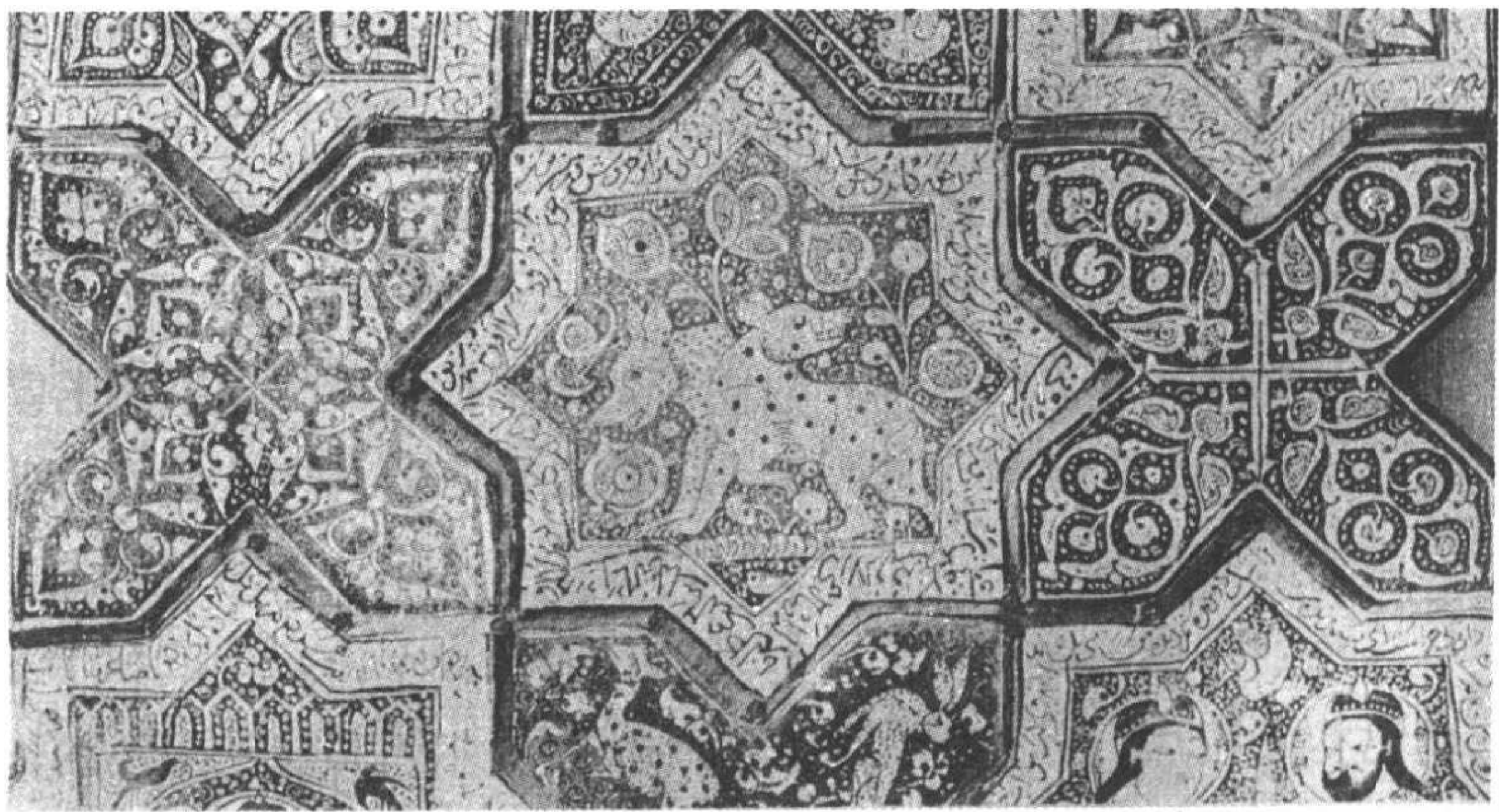
穆斯林厌恶表现有生命的形象, 因而窒息了雕刻艺术, 但是, 宗教建筑中限制装饰——只允许作几何形装饰——的清规戒律, 在世俗的手工艺中是没有的。简言之, 伊斯兰艺术至今尚保持东方的古老兽形和植物形的装饰样式, 它们直接源出于伊朗和美索不达米亚, 在征服时期中, 尚在该地的萨珊文化中



243. 波斯地毯局部 十六世纪 巴黎装饰艺术博物馆

流行不息。这种有生命的形式只是通过装饰风格上的仿效，转弯抹角地暗示出来，现实性和描绘性丧失殆尽。也许什叶派的异端邪说——在各个时期中主宰着伊斯兰艺术大熔炉的伊朗——对这一装饰形象有所迷恋，无论如何不象逊尼派(*Sunnite*)的正统观念那么极端拘谨。几何形构思和有生命形式的流畅的因袭，各有千秋，穆斯林因而有着一个取之不尽的宝库，供以充分使用。从十三世纪起，在蒙古人的统治下，波斯在高度发展的细密画中显露出表现人的倾向。穆斯林艺术在其最后阶段中，又一次被自然主义的花草题材所加强，给陶瓷和挂毯以春天般的活力（图243）。

穆斯林装饰丰富多彩。无疑编织被视为伊斯兰的最高超艺术。最精美的棉和丝织物——通常是古老的萨珊形式——除了



244. 波斯拉加彩陶 十二—十三世纪 巴黎罗浮宫

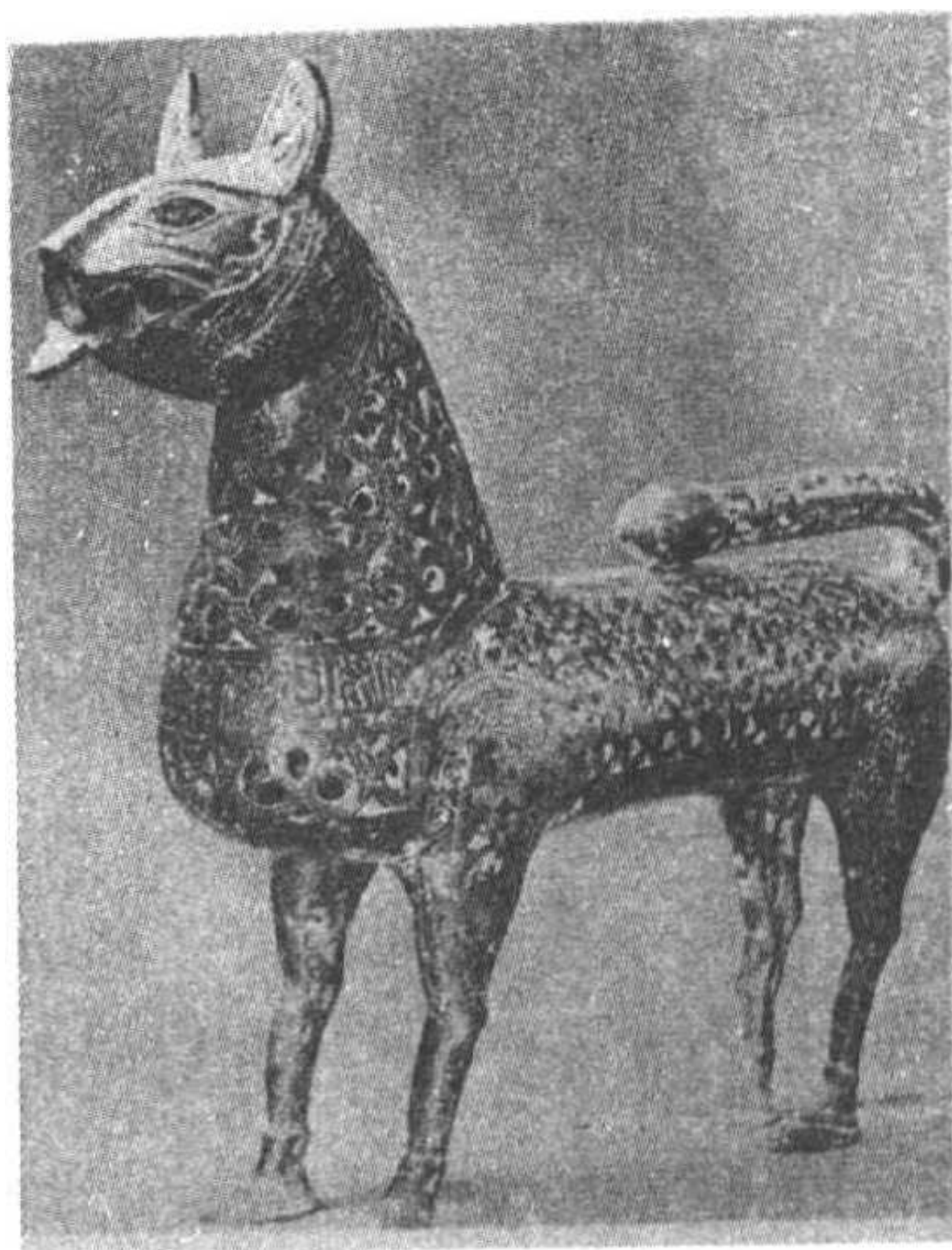
最早时期的残片之外，已经一无所知；这种织物在西方教堂中被视为至宝，出高价进口，用来包裹和保藏圣物。这一艺术亦在西方繁荣起来，特别是在巴勒莫的作坊中，西西里诺曼底诸王朝维持着作坊的王家规模（图235）。盛行于波斯和小亚细亚的地毯制造艺术，在中世纪促进了与西方贸易的兴旺。遗世最古老的样例不过是十六世纪的，但是更早的东方地毯还是能看到的，从十四世纪以来的西方绘画中经常出现东方地毯。十六世纪末叶起，织于小亚细亚和亚美尼亚山区（希尔凡*Shirvan*；阿塞拜疆库巴*Kuba*）的地毯设计，基于几何形和因袭的花草主题。土耳其斯坦（布哈拉*Bukhara*）地毯亦然。波斯人依据他们的气质，常常以狩猎、兽斗和花木的自然主义描绘，使他们的地毯生气盎然（图243）。他们保持着希腊轴卷古书的全部精神。他们的地毯常常与同时代的细密画十分相近（伊斯法罕、德黑兰、舒沙冈*Shushagan*、霍拉桑、设拉子、大不里士）。印度地毯模仿波斯，而那些称之为西班牙—摩尔式的地毯，则是

几何形线条，有少量征服时期前的实例遗世。东方穆斯林地毯为中国、巴尔干诸国所仿，在波兰得到异乎寻常的成功。

许多陶器幸运地在大量的发掘中失而复得，或发现埋藏在建筑物的墙内。美索不达米亚（萨马拉*Samarra*、伊拉克）或波斯（苏撒、拉加*Rhagae*）的作坊很快地把在阿黑门尼德王朝已经达到如此完美程度的彩陶艺术恢复到它的高度。他们发明金属般的或斑驳光泽的富丽堂皇的装饰，从金黄色到紫铜色，从棕色到绿色，等等不一。最好的样例来自十一、十二和十三世纪初叶拉加、苏丹堡（*Sultanabad*）、古尔冈和拉卡等地的作坊。他们以精妙的想象力处理动物和花草的装饰形象，很少使用几何形样式（图244）。在十八世纪，中国的影响开始渗入波斯，而小亚细亚则以色彩丰富的自然主义的花草装饰更新了它的宝库。上釉的装饰遍及伊斯兰世界，在西方则是西班牙—摩尔式彩陶（马拉加、巴伦西亚*Valencia*），穆斯林离开西班牙后尚存（十三至十六世纪）。叙利亚人和埃及人所拿手的玻璃制品与彩陶制作有关，玻璃中和以珐琅而增美添色，如清真寺的灯。

穆斯林金属制造始于美索不达米亚，那儿的铜矿提供了必要的原料。自十一和十二世纪起，摩苏尔地区生产镂刻的铜或黄铜碗钵、大锅和壶罐。稍后，在十二世纪，他们开始制作镶嵌银丝、金丝或紫铜丝——一种叫作线镶嵌的技术——的黄铜器（图246）。这一艺术后来传至叙利亚和埃及。其纹样犹如陶器的纹样。美索不达米亚在铜中搀以白镴，制造精美的青铜器（人造喷泉装置、壶罐、火盆、镜、清真寺灯、门镶板），最古老的美索不达米亚青铜器（动物形壶罐），可追溯到九世纪，是萨萨尼亚人兽形艺术的延续。埃及法提玛王朝和西班牙倭马亚王朝亦有青铜铸造。青铜器是穆斯林艺术中仅有的圆雕。象牙

245. 兽形铜香炉 波斯艺术
古尔冈出土 十三世纪初叶
德黑兰博物馆



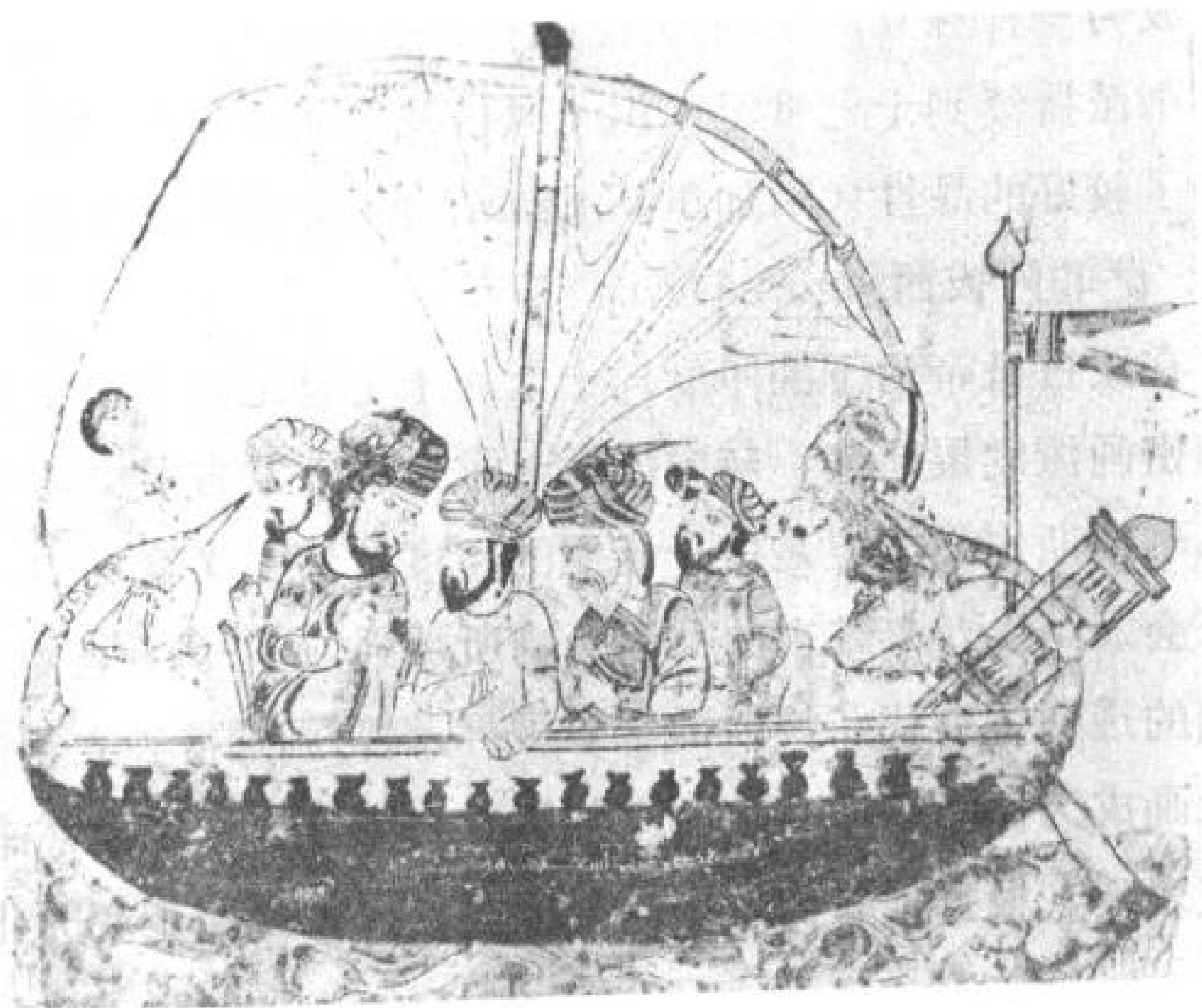
246. 圣路易洗礼堂施舍碗
美索不达米亚蒙古时期
十三世纪中叶
巴黎罗浮宫

雕刻（首饰盒）是拜占庭技术的分枝，是科尔多瓦（十和十一世纪）和十三世纪西西里的特技。开罗的手工艺人长于木雕，那是希腊化时期中科普特人已经发展得很好的技术。

波斯和印度细密画

伊朗绘画最古老的实例发现于“外伊朗”（“*outer Iran*”）土耳其斯坦诸圣所，系维吾尔土耳其人（*Uigur Turks*）——波斯血统的摩尼教徒（*Manichees*）——所饰画。他们的壁画和抄本显示出与巴米央（*Bamiyan*）最古老的萨珊绘画（三至六世纪）近似，甚至更与蒙古入主波斯时期后期的绘画近似，证明是伊朗传统的延续。无论如何，波斯的第一个大细密画派——有实例遗世——美索不达米亚阿拔斯派（十二、十三世纪）是属于阿拉伯的灵感。它显露出强烈的闪米特型，戏剧性构思的倾向、干巴巴的风格、有限的色彩范围和大笔的挥写，使我们猜想他们是通晓壁画艺术的（《迪乌斯库里德药典》，十三世纪初叶；《哈里里韵文故事集》，列宁格勒国家图书馆和巴黎国家图书馆，约1220，图247；《比德派寓言》，巴黎国家图书馆，约1230）。

在蒙古君主治下，细密画很快发展到伊斯兰文学、诗歌、历史和科学成就的同等水平。这一艺术在特兰索西阿纳地区（*Transoxiana*，东伊朗）繁殖，后来，在蒙古入主后，又在美索不达米亚繁殖。蒙古人带来强有力的中国影响。他们的型式——服饰和风景——是中国—蒙古式（《拉奇德丁编年史》，巴黎国家图书馆，约1310）。在帖木儿时期（1370—1500），这一成分与古老的伊朗风格和阿拉伯—阿拔斯艺术和谐地结合起来。从如此丰富的源泉中诞生的细密画，立即显示出手法的堪可赞叹的多变和丰富的形式宝库。大自然的抒情性（动物、花草、



247. 幼发拉底河上航行 哈里里韵文故事集细密画 约1220 巴黎国家图书馆

田野) 和社会生活, 以及浪漫倾向, 使十六世纪波斯细密画与一三八〇年至一四三〇年盛行于欧洲的世界艺术有某种相似之处(法国细密画; 意大利皮萨内洛的作品)。这一艺术的中心, 当时在特兰索西阿纳(今阿富汗) 赫拉特(《马胡迈特启示录》, 1436, 巴黎国家图书馆)。著名的比赫扎德(*Bihzad*) 在帖木儿王朝末期, 一四六九年至一五〇六年在赫拉特为王朝的最后几位国王效劳。帖木儿王朝覆灭后, 他去大不里士第一个萨非王朝的宫廷, 一五二九年逝于该地, 留下一个完整的艺术家流派(苏丹·穆罕默德 *Sultan Mohammed*、乌斯塔德·穆罕默德 *Ustad Mohammed*), 称之为萨非画派。这一画派以某种颓废的风格主义(形象的拉长、躯干的扭曲) 和对世俗的和爱情的抒情性的日益增长的倾向见称。细密画不再限于书籍插图, 而

开始成为一种独立的绘画。由比赫扎德引进的肖像画十分流行。这一画派持续到十七世纪，由于风格及自然主义的呆滞，逐渐丧失了较好的品性（阿加里扎AghaRiza、里扎阿拔西Riza-Abbasi、萨非阿拔西Shafi-Abbasi）。

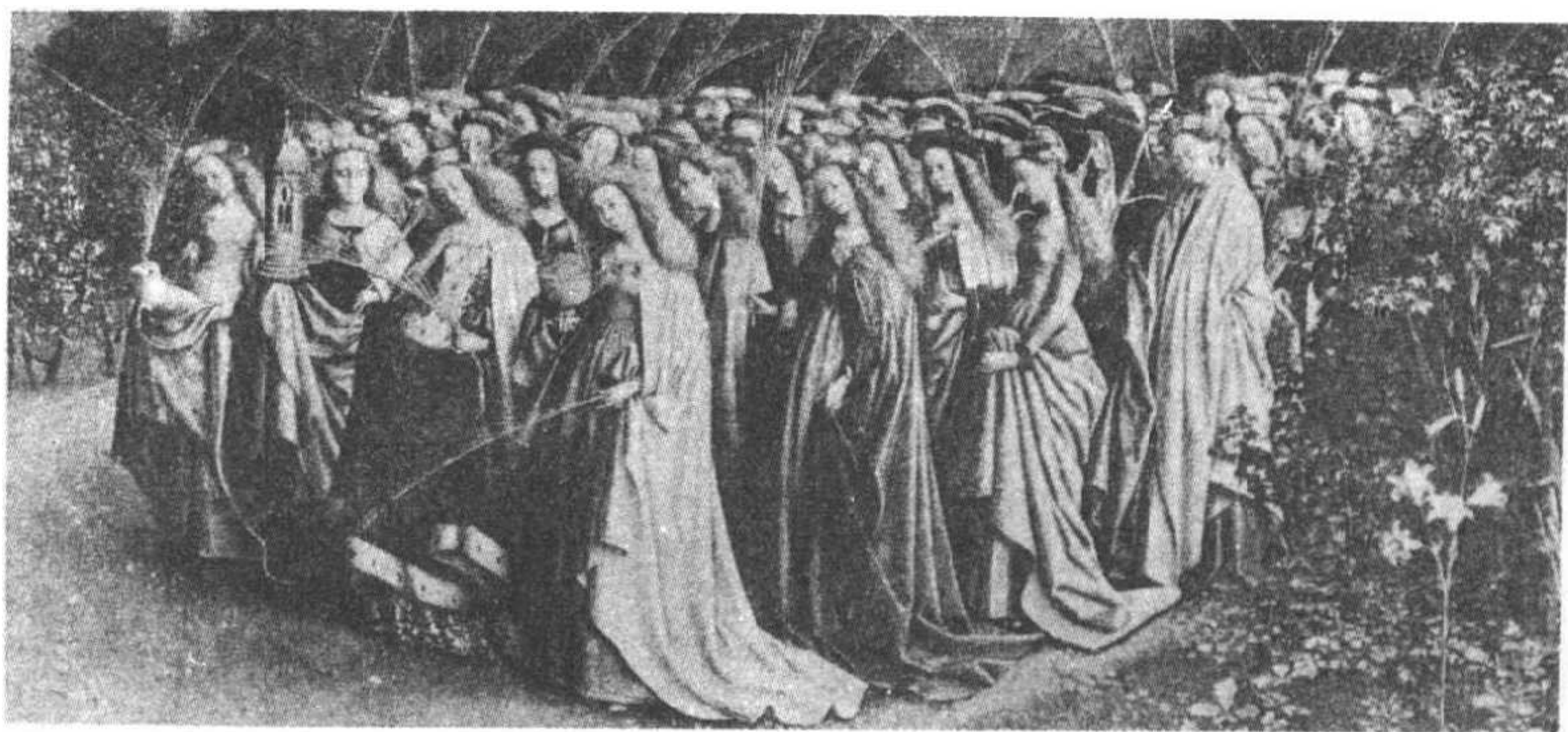
在蒙古皇帝治下的印度（十六、十七世纪），一个十分多产的细密画派发展起来，转向波斯寻求素材，蒙古君主命令艺术家临摹波斯作品。但是由于传统的印度自然主义鉴赏力——为耶稣会（Jesuits）带来的欧洲影响所加强，这一画派与众不同。欧洲的透视法取代了波斯的全景视界；细密画通常独立于书籍；肖像画成为性格的研究。画家们追求大气效果，以自然主义的方式表现，根据一日内的不同时光等等，使光照千变万化。在



248. 梳妆的女人 细密画 拉季普特画派 十八—十九世纪 巴黎吉梅博物馆

这儿能找到的情欲，就象印度的灵魂同样古老（图248）。

波斯和印度细密画是画在纸上的，穆斯林从中国人那儿学会造纸法。书籍的装订华美（书籍装订大概是埃及的发明创造，始于希腊化时期）。埃及人以纯粹的几何形图案饰绘豪华的《古兰经》。



神秘的自然主义

249. 许伯特和扬·范·埃伊克（佛兰德画派） 殉道处女群

根特祭坛画局部 根特圣巴文教堂

Ⅵ 十五世纪欧洲艺术文明

十四世纪欧洲被法国所加与的哥特式统一之后，十五世纪是异常混乱的世纪之一。有两个抵牾的原则：哥特式最后阶段的火焰式和文艺复兴式。法国被“百年战争”削弱，意大利和佛兰德（*Flanders*）现在是欧洲两个富有创造性的地区，后者正胜利地进入欧洲的文明。

然而，尽管有许多地方性和民族性的变化，以及形式上的显著不同，在这样一个丰富多彩的世纪中，并非不可能找到某些根本性的原则。作为宗教信仰——只能容忍促进其自身理想的东西——的一种陪衬后，艺术现在打破了神学的桎梏，成为探知外部世界的手段。“镜子”是这一新艺术的共同象征，它

反映大自然，尽管有风格上的不同，至少在绘画中，同样的现象影响着意大利和佛兰德这两个作为渊源的画派。

象征主义的面纱被撕落，艺术家以新鲜的眼光所看到的世界，象一片不可思议的幻景，使他眼花缭乱。尽管依然深深地浸染着神秘主义，他却以形象应答宇宙之美，但那不再是天堂的象征：就安杰利科修士（*Fra Angelico*）、真蒂莱·达·法布里亚诺（*Gentile da Fabriano*）和皮萨内洛而言，犹如许伯特·范·埃伊克（*Hubert Van Eyck*）和莱茵派画家，童贞女、天使和圣洁的隐士在春光明媚的草原上彳亍；阿西西神秘主义者的“爱之梦”在实证主义时代的黎明开放出最后的花朵。

可是，在智力水平上，世界很快被认为是知识的客体，而不再是感情和想象力流露的主体。

此时，困扰艺术家的中心问题是对深度和空间的征服。对三度空间的热情促使雕塑位于其它艺术之上：这是十五世纪全欧的统一原则，康拉德·维茨（*Conrad Witz*）、保罗·乌切洛（*Paolo Uccello*）和罗吉尔·范·德尔·韦伊登（*Rogier Van*



神秘的自然主义

250. 斯特凡诺·达·泽维奥（维罗纳画派）玫瑰园中的圣母局部 维罗纳市立博物馆

der Weydon)对此同心协力。他们的方法固然各异,因为佛兰德艺术家踌躇不决地进入空间,让直感领路,而佛罗伦萨人则理性地从事对空间的探索,象测量员一样,把空间织进几何学的网中。佛兰德迪尔克·鲍茨(*Dirk Bouts*)也许意识到直线透视的力量,但那不是佛兰德人所要追求的。扬·范·埃伊克(*Jan Van Eyck*)能够在几平方厘米的范围内表现出无限的深度,全仗大气效果的感觉表现。

从此以后,艺术家以记者的眼光,发现了一个可探索的无限领域——人类世界和自然世界的形式之千变万化。这一探索由北方的艺术家们杂乱无章地进行,他们逐渐建立起一套姿态和表情、脸型和自然形式的词汇。但对意大利来说,那是一门精密的科学,十五世纪最重要的人物莱奥纳尔多,曾梦想将绘画造成为人类智慧的至高无上的光荣,因为表现创造物的形式对他来说包含着对世界的科学研究。

象欧洲的其它部分一样,意大利因哥特式的入侵而停滞了近一个世纪,她别无选择,唯有接受,十五世纪初叶,意大利



神秘的自然主义

251. 上莱茵画师

小伊甸乐园

约1420

原藏法兰克福施

塔德尔艺术学会



对浮雕的着迷

252. 康拉德·维茨 扎博泰和贝纳伊亚

救世镜屏局部 约1435

巴塞尔艺术博物馆

253. 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

皮波·斯帕诺像

佛罗伦萨圣阿波洛尼亚寺餐厅

掀起名为文艺复兴 (*Renaissance*) 的艺术文明高潮，并以此闻名。瑞士历史学家雅各布·比尔克哈特 (*Jacob Christoph Burckhardt*, 1818—1897) 在一八六〇年把文艺复兴解释为对个人的肯定，现在个人从中世纪的默默无闻的芸芸众生中浮现出来。从现在起，艺术作品强烈地烙印着作者的特性，艺术领域中智力的创造性活动被认为是人类历史上最美好的事物之一。艺术家从工匠的地位上升为精神贵族。可是，受同时代的社会所托付的伟大的、孤立的劳动者，开始离开他们的象牙塔，以他们的预言压倒人类的时刻，尚未到来。文艺复兴时期的艺术，被保护人和知识分子的贵族阶级之热情所升华，从而与群众产生了距离。艺术成了高贵的活动，现在比之更早的时期——当时艺术由社会的集体推动力推向前去——更甚，艺术开始依赖

于保护人。摆脱了一切精神和世俗的用途后，艺术作品——由于变成了“艺术品”（“*objet d'art*”）——的目标就是艺术自身。艺术成了一种纯粹沉思冥想的活动，唯文明的精英才能追求。十五世纪意大利艺术的多产和多变，得益于半岛因政治之分割而形成的互相竞争的诸公国，其结果是在全部文化领域中展开了激烈的竞争。佛罗伦萨梅迪奇家族（*Medici*）、那不勒斯阿拉贡家族（*Aragous*）、米兰斯福尔扎家族（*Sforzas*）、费拉拉埃斯特家族（*Estes at Ferrara*）、曼图亚贡扎加家族（*Gonzagas at Mantua*）和乌尔比诺蒙泰费尔特罗家族（*Montefeltros of Urbino*），竞相高价聘用有名望的艺术家。艺术作品——人之伟大的宝贵证据——现在被君主们视作无价之宝珍藏起来：博物馆——“美”之礼赞的圣堂——的思想属于文艺复兴。

十五世纪的艺术是最英勇的尝试——把世界降到人的尺度。凡是世界上为感觉或人的智力所无能掌握的事物——大自然的无穷无尽和灵魂对来世的向往，凡是唯神秘的直觉所能感知的和未被纯粹的意识洞察力所注意的事物，均被由建筑和雕塑的艺术——其逻辑植基于有限度之思想——所主宰的世界拒之千里之外。十五世纪比之古代在这条人文主义的道路上走得更远，十五世纪以为自身正在复活：“人是一切事物的尺度”的观念一定有力地扎根在地中海人的性格中，所以经过一千四百年的基督教——在基督教治下，人被迫在上帝的轭下生活——统治后，还能够如此强烈地表现自身。信仰，接受标准——理智认为这是至高无上的——之需要，现在让位于对知识的爱好，知识驱使人类只接受能由推理证实的思想。理性主义是意大利文艺复兴的真正原则；它在思想和艺术领域中指挥着文艺

“和谐”画家

254. 汉斯·梅林 持苹果的圣母

马丁·范·纽文霍芬双联画一翼

1487 布鲁日圣约翰医院



255. 佩鲁吉诺 圣家族

局部 巴黎罗浮宫



256. 穆兰画师 圣母子

穆兰三联画中心画局部

约1498 穆兰教堂



复兴的每一步伐。艺术献身于对大自然的理解后，便变成了对外部世界形态的理性追求，但是这一对可见物的征服发现其自身受到美之抽象“规律”的纯理论探索——有逻辑地探索——的阻拦。这一矛盾在许许多多空前的天才创造中引起紧张。甚至希腊亦无有如此的才能财富——虽然古典人文主义确实在哲学思想中表现了自身，意大利无甚可与之相提并论。文艺复兴的人文主义在造型领域的创造中找到了它的最有力的表现形式，其纯思想的作品在古代哲学的复活前相形见绌。十五世纪意大利或许是一种主要在造型领域内发展的文化之最明显一例。

他们的敏锐思想和对知识的渴求，符合于佛罗伦萨人执新文化牛耳之使命。梅迪奇家族，特别是第一个建立家族势力的科西莫（*Cosimo*），有资格享有早期文艺复兴——给佛罗伦萨带来一个世纪的殊荣——的光荣。十五世纪上半叶目睹哥特式美学在北部和中部省份伦巴第和马尔凯（*Marches*）开出最后的花朵。十五世纪六十年代，在威尼托（*Venetia*，帕多瓦和威尼斯），一个新的中心开始发展明暗法，佛罗伦萨人的唯理智论美学对此是完全陌生的。十六世纪艺术出于佛罗伦萨和威尼斯的合一。

其它的欧洲国家没有忽视意大利的光辉榜样，但是它们首先必须减轻对一个消失了的迷人世界的怀旧病，那就是十五世纪北欧产生出中世纪最深刻的表现形式之一的道理。知识开始在人的头脑中向信仰挑战，这不无痛苦。十五世纪的艺术——如此卓越地表现了死的痛苦——是那种悲剧性论争的佐证：似乎意大利愈是升华人的伟大性，北方文化便愈是拼命地粘住基督教，企图贬低人类。意大利本身并非全然未被这些激烈的论争所触动，这可从日耳曼火焰式对费拉拉派悲剧的和胜利的入

侵中看出。文艺复兴精神缓慢地迎着诸如此类的磨炼前进。法国比之其它国家更缺乏独立性，思想敏锐的让·富凯（*Jean Fouquet*）是安杰利科修士的凡俗兄弟。然而，形势显得令人绝望，北方似乎没有希望从其珊珊迟去的哥特式之纷乱缠结的森林中浮现出来，约在一四八〇年至一四九〇年，乌云突然散开，犹如号令一下似地，各国艺术家均挣脱了表现主义的折磨，意大利自身亦抛弃了一心一意只追求真实的风格之粗糙性。在威尼斯，有贝利尼（*Bellini*）；在翁布里亚（*Umbria*），有佩鲁吉诺（*Perugino*）；在佛罗伦萨，有吉兰达奥（*Chirlandaio*）；在佛兰德，有梅林（*Memling*）和吉拉尔德·达维德（*Gerard David*）；在德国，有老霍尔拜因和蒂尔曼·里姆施奈德（*Tilman Riemenschneider*）；在法国，有米歇尔·科隆贝（*Michel Colombe*）和穆兰画师（*Master of Moulins*）；他们均献身于和谐形式的稳静观点。抵抗被击溃，通过决口的堤坝，意大利的入侵遍及北方，制造了一个转折点，这个转折点将忍受全欧艺术发展的副作用。

意大利文艺复兴

建 筑

本世纪初叶伟大的佛罗伦萨艺术家的创新，是有意识地废弃哥特式原则，企图回到古典的古代已经发展的建筑形式。由于他们从未理解哥特式建筑的内在形式，所以他们在放弃对他们来说只不过是背景一类的东西时，心安理得。建筑师布鲁内

莱斯基 (*Brunelleschi*) 和雕刻家多纳泰洛 (*Donatello*)、吉贝尔蒂 (*Ghiberti*，在本世纪初叶开始研究古代罗马的废墟——那时几乎尚未被触动——从而成为新改革 (*Reform*) 的领袖。

在建筑形式领域内，文艺复兴摈开哥特式纷繁复杂的设计布局，回到明白规定的体积和轮廓分明的外形之简单结构，这在罗马艺术中还能找到许多例子。那个时代的伟大思想是以一个主圆顶为轴心的中心布局建筑，这种类型的杰作是布拉曼特 (*Bramante*) 的罗马圣彼得教堂的布局。布鲁内莱斯基 (1377—1446) 完工一件始于十四世纪的作品，给百花圣马利亚教堂 (佛罗伦萨) 冠以巨大的圆顶 (至天窗的高度为三百四十四英

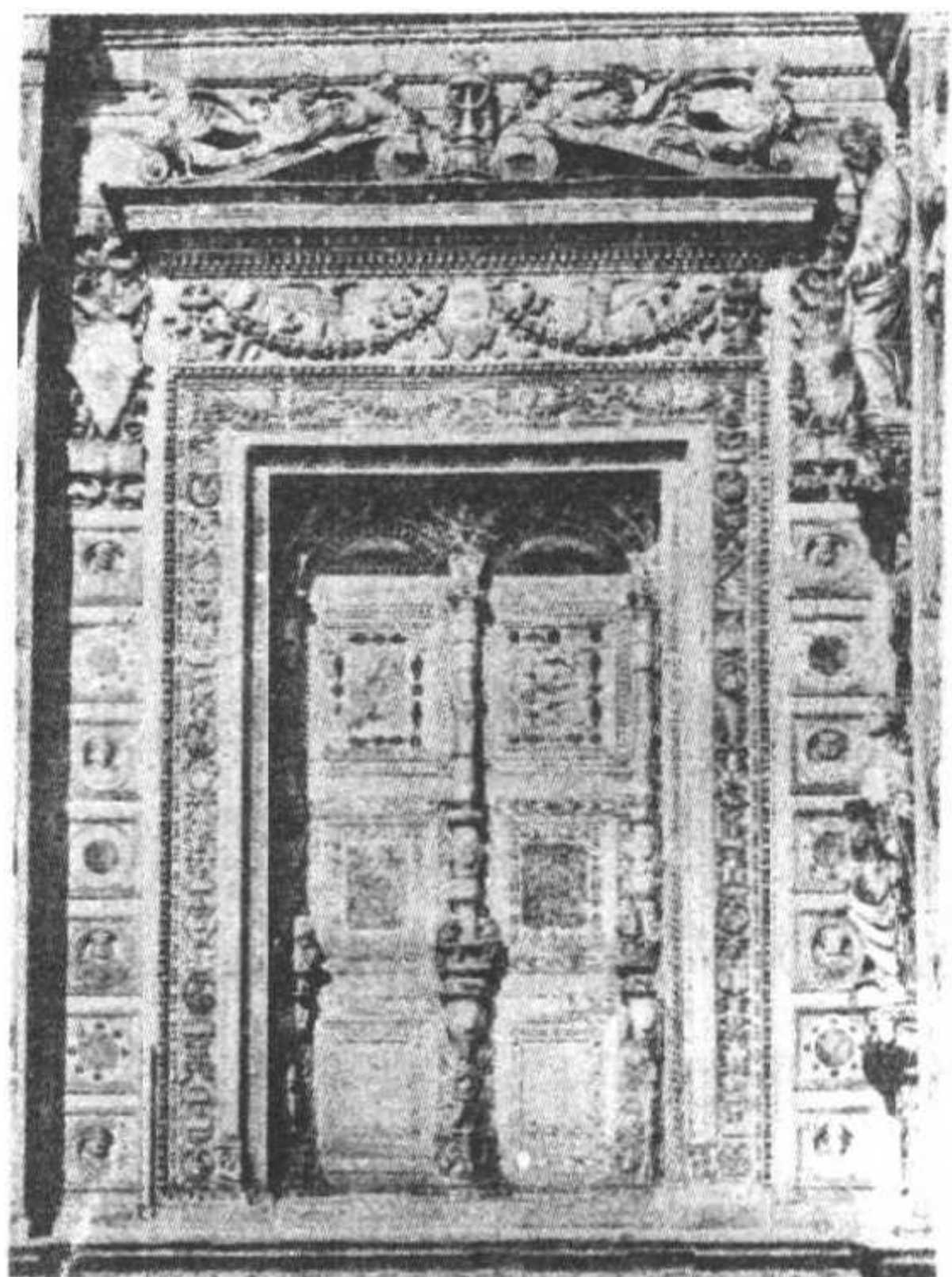


257. 佛罗伦萨中心教堂 钟楼由乔托建于1343 圆顶 (1420—1434)

系布鲁内莱斯基所建

尺六英寸),这是罗马万神殿的启迪。在圣洛伦佐教堂(*San Lorenzo*, 图260)和圣灵教堂(*Santo Spirito*)中,他摒弃中世纪形式,给以长方形的高度和谐。百花圣马利亚教堂圆顶于一四一七年投标,建于一四二〇年至一四三四年(图257)。圣洛伦佐教堂——梅迪奇家族教堂——始建于一四三四年,很快完工。在这个教堂中,犹如圣克罗切教堂帕齐小教堂(*Pazzi Chapel of Santa Croce*, 一四三〇年后),布鲁内莱斯基回到古典装饰的基本法则:科林斯式柱、柱顶盘、山墙、凹槽壁柱、圆花窗、扇形饰、华饰、上楣、幔形饰、小牙饰、半圆形拱。

直到米凯洛佐(*Michelozzo*, 1391—1472)——布鲁内莱斯基和多纳泰洛的学生——才创造了典型的佛罗伦萨宫殿(梅迪奇—里卡尔迪宫 *Medici-Riccardi Palace*),一个坚石立方体,



258. 鲁切拉伊宫 佛罗伦萨 莱翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂设计 1446—1451

259. 帕维亚修道院正立面窗 正立面于一四七三年由曼泰加扎兄弟始建

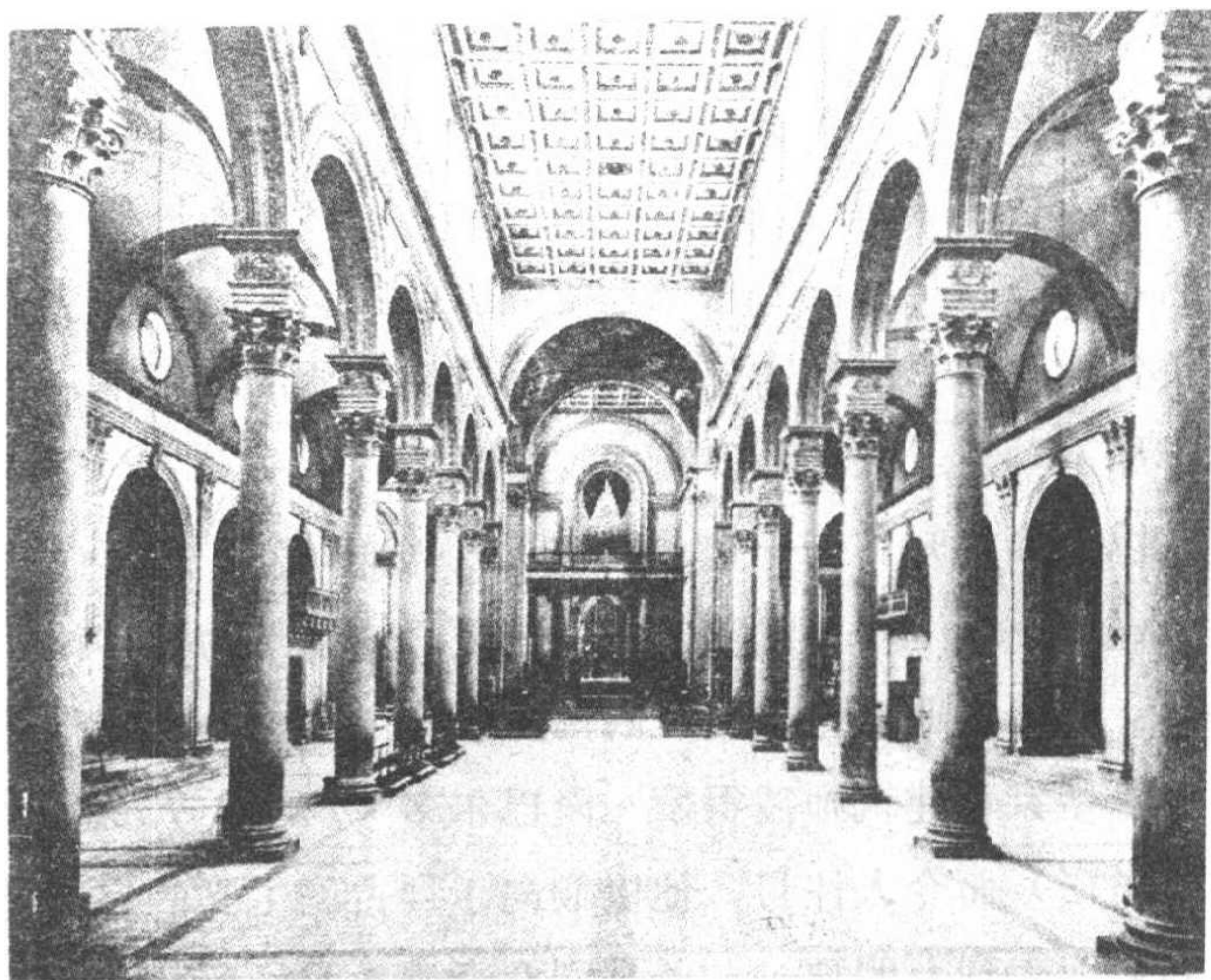
阿马代奥续建

附丽古典装饰，冠以纪念碑式上楣。宫取希腊或罗马别墅之样式，与外界隔绝，内有一个可爱的列柱庭院或露天庭院(*cortile*)。

莱翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(*Leon Battista Alberti*, 1404—1472)是他时代中最有卓见者。他的研究开布拉曼特艺术之先声，他撰写了第一篇建筑论文(《论建筑》)；但他满足于探索知识自娱，他的大多数设计由他人付之实践。

在鲁切拉伊宫(*Rucellai Palace*, 1446—1451)中，阿尔贝蒂第一个重新介绍罗马人所追随的附加形式观念(多立克式、爱奥尼亚式和科林斯式)，用于正立面的实用装饰之中(图258)。曼图亚圣安德烈亚(*Sant'Andrea*)长方形教堂——根据他的设计，建于本世纪末叶——是单中殿建筑，后来启示了罗马维尼奥拉(*Vignola*)的耶稣堂(*Il Gesu*)。里米尼马拉泰斯蒂亚诺(圣弗朗切斯科)教堂(*Tempio Malatestiano, San Francesco, at Rimini*, 约1446)的正立面基于古典的凯旋门。

十五世纪最杰出的成就之一，是费代里戈·达·蒙泰费尔特罗公爵(*Duke Federigo da Montefeltro*)建于瓦尔比诺马尔凯的巨大城堡。城堡始建于约一四五四年，完工于约一四八〇年；从一四六六年或一四六七年起，由达尔马提亚(*Dalmatian*)卢恰诺·劳拉纳(*Luciano Laurana*)施工，后由锡耶纳弗朗切斯科·迪·乔治(*Francesco di Giorgio*)续建。其它各地的装饰性雕刻很少有比之更为优雅的。公爵府内有若干房间充满人文主义的意义，如摩西堂(*Temple of the Moses*)双祈祷处——装饰着伟人像和象征性图案镶嵌的书房或小工作室(*studiolo*)。



260. 圣洛伦佐教堂 佛罗伦萨 布鲁内莱斯基建 中殿始建于1419

本世纪下半叶佛罗伦萨的建筑创造，并无与此相同天才的创造性。贝尔纳多·罗塞利诺（*Bernardo Rossellino*, 1409—1464）、贝内代托·达·马亚诺（*Benedetto da Maiano*, 于一四八九年建造佛罗伦萨最杰出的宫殿斯特罗齐宫 *Palazzo Strozzi*）、朱利亚诺·达·马亚诺（*Giuliano da Maiano*, 1432—1490），尤其是朱利亚诺·达·圣加洛（*Giuliano da Sangallo*, 1445—1516），均以对细节的耐心研究而为十六世纪伟大建筑者的杰作铺平道路。本世纪末叶，在佛罗伦萨发展起来的新风格传遍意大利。比之其它意大利省份，更强烈地受到哥特式影响的伦巴第，在帕维亚修道院（*Certosa di Pavia*）中非常别致地以冲淡的形式运用哥特式（图259）。始建于一三九六年但直到以后很晚才完工的卡尔特修道院（*Charter-*

house, 乔瓦尼·索拉里 *Giovanni Solari* 始建, 曼泰加扎兄弟 *Mantegazza*、乔瓦尼·安东尼奥·阿马代奥 *Giovanni Antonio Amadeo*, 1447—1522, 等人续建), 是这一新风格最著名的实例, 遗憾的是, 意大利文艺复兴以此实例比之佛罗伦萨范例更负名于欧洲。纯粹的哥特式在阿拉贡家族的保护下, 苟延残喘于那不勒斯。威尼斯很晚才摆脱哥特式——象米兰一样, 哥特式以火焰式知名——过渡到文艺复兴式, 安东尼奥·里佐 (*Antonio Rizzo*, 逝于1498) 将文艺复兴式变形为拉古纳 (*Laguna*, 亚得里亚) 艺术传统的灿烂多姿的风格。佛罗伦萨影响随着雕塑家和建筑师彼得罗·隆巴尔多 (*Pietro Lombardo*, 逝于1515) 而令人注目, 他以倾向于拜占庭主义的完美感, 建造和装饰大理石明珠——圣马利亚奇迹教堂 (*Santa Maria dei Miracoli*)。与佛罗伦萨宫殿——源出于堡垒——的冷冰冰的直线总体形成鲜明的对比, 主宰着中世纪拉古纳的有窗建筑的精神, 又一次出现于文艺复兴的威尼斯宫殿中, 其第一个完整地发展的表现形式, 是大运河 (*Grand Canal*) 畔的文德拉明—卡莱尔吉宫 (*Palazzo Vendramin-Calergi*), 无疑是毛罗·科杜奇 (*Mauro Coducci*, 逝于1504) 的作品。

十五世纪上半叶, 在哥特式火焰式泛滥成灾的意大利中, 文艺复兴的酵素仅仅在佛罗伦萨一个地方发酵。

雕 塑

在人物描绘中, 雕塑现在成为主要的艺术, 因为在发现新风格方面, 雕塑家比之画家早出二十五年, 画家总是注视着雕塑家的实验。雕像是这一时期的模范。无疑雕塑的声誉应归功

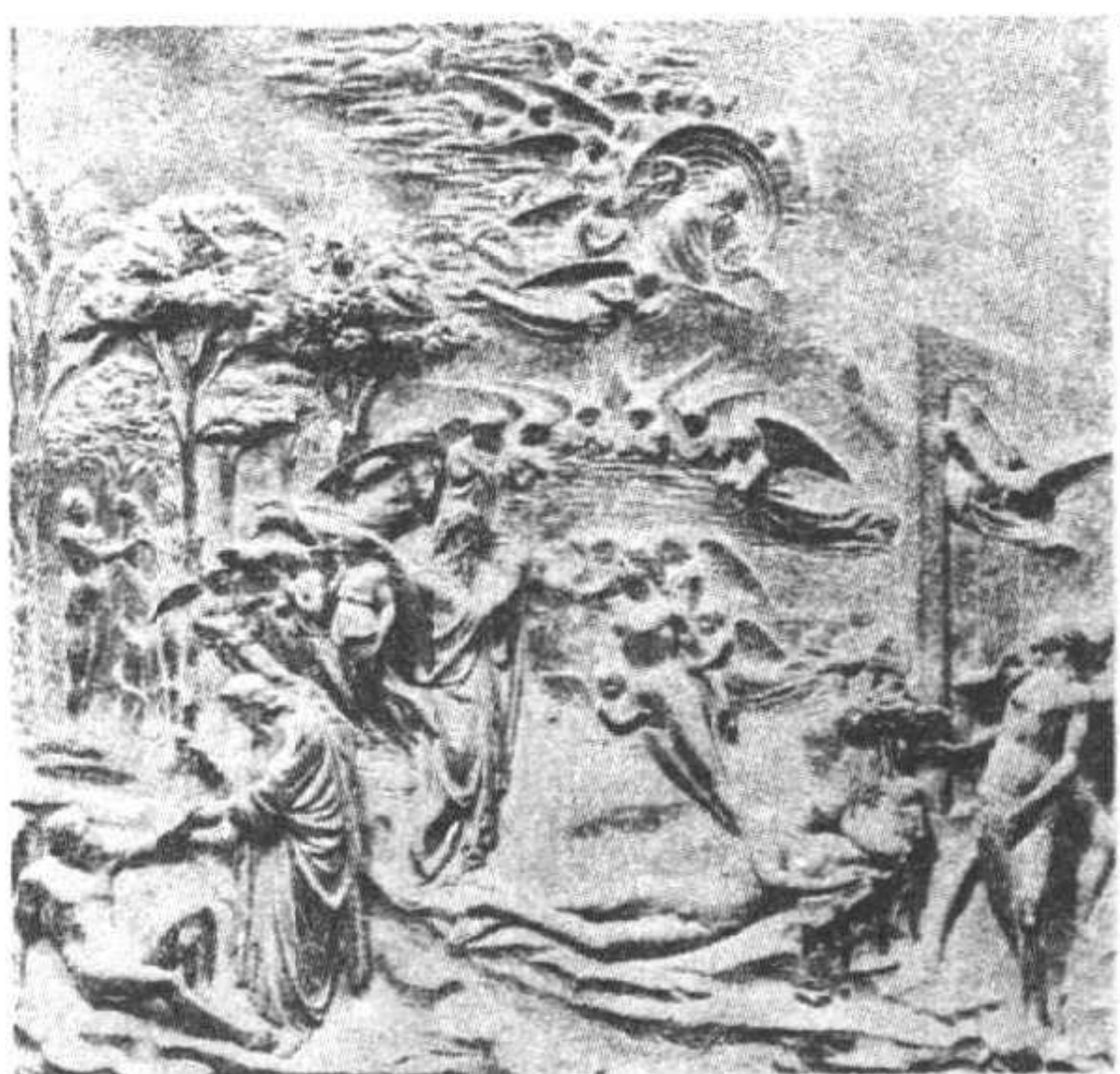
于这一事实，在旨于给人体之美和力以应有评价的时期中，雕塑本质上是一种物质性的艺术。雕塑亦因被置于空间之中而不受一般法则之约束，十五世纪的全部艺术被在现实中（通过雕塑）或外形中（通过绘画）掌握三度空间的强烈欲望所主宰。在大理石制作的同时，意大利人发展了青铜像，顺便提一笔，他们从未忽略过青铜像。

在对新的造型观点贡献过一分力量的所有的大师之中，只有一人不是佛罗伦萨人，那就是雅各布·德拉·奎尔恰(*Jacopo della Quercia*, 1374—1438)，他是锡耶纳人。他一开始就以造型的最小限度获得人体的健壮感，这活跃了整整一个世纪，直到被米开朗琪罗再次捕住为止。佛罗伦萨洛伦佐·吉贝尔蒂(*Lorenzo Ghiberti*, 1378—1455)和多纳泰洛(*Donatello*, 1382?—1466)，与哥特式精神的断交比较缓慢。吉贝尔蒂保持某种哥特式的别致感，自然主义的空间抒情性和拉长比例的法则，但又能以平面造型法(*schacciato*)给浮雕以空间的深度，此乃他的创造。他甚至可在一种很薄的底子上——不论大理石还是青铜——以造型的深沉的透视缩短，给人以无限深度的印象。

吉尔贝蒂是佛罗伦萨洗礼堂(*Florence Baptistery*, 1401)第二次青铜门的著名竞争之桂冠荣膺者，本世纪的伟大雕塑冒险由此开始，他击败奎尔恰和布鲁内莱斯基而得奖。一四〇三年至一四二三年，他以接近哥特式的风格制作大门，那是十四世纪安德烈亚·皮萨诺第一次的大门的启示。第三次的大门（作于1425—1452间），叫做《天堂之门》（因其主题和美而得名），显示出他个人的艺术达到了高峰，他试图运用金属的厚度，以精湛的技巧表现图画中所见到的深度效果（图261）。

象安杰利科修士一样，吉贝尔蒂的天才将吉贝尔蒂引向和谐的表现，多纳泰洛则恰恰相反，被戏剧性的紧张和对宏伟壮观的渴求所牵引。意大利艺术总是在这两条道路上徘徊，第一条道路通向拉斐尔，第二条道路通向米开朗琪罗。南尼·迪·班科（*Nanni di Banco*, 1384—1421）甚至比吉贝尔蒂更审慎地从古典雕像中寻求灵感，多纳泰洛则是第一个采用异教的题材。他与吉贝尔蒂不同，对大自然的美熟视无睹，他的全部艺术奉献于对人的形式的礼赞，以分析性的敏锐研究人体的内在结构，以致有时对肌肉和腱过分强调，它们突出得好象模特儿被剥了皮似的。他使中世纪以来一直从属于建筑的雕像脱离建筑而成为一种独立的形式，无论从哪一个角度来看均是三度空间中的一个体积。他创造了雕塑的半身胸像（《尼科洛·达·乌扎诺》）。他，一个被他的人类戏剧的热情想象力所折磨的灵魂，是米开朗琪罗的直接先驱。

多纳泰洛最早的作品，在佛罗伦萨中央教堂（《圣约翰》，1411？）或圣米凯莱教堂（《圣乔治》，1416？）或中央教堂钟楼（《先知》，1416—1435）中，依然与建筑背景紧密相连。一四三二年至一四三三年，多纳泰洛游访罗马期间——古典作品给他的印象甚深——中才摆脱戏剧性的表现主义。此后，他开始表现青春期的人体美（《爱》；《大卫》；《施洗圣约翰》；圣克罗切教堂《圣母领报》，图262；普拉托 *Prato* 布道坛 和佛罗伦萨中央教堂圣坛《跳舞的小爱神》）；可是帕多瓦圣教堂（*Santo at Padua*）青铜浮雕（1444—1448）显示出他的戏剧性天性的再现和模仿绘画的流畅性之愿望。一四五三年，他在帕多瓦竖起骑马像《雇佣兵队长加塔梅加塔》——自信力的形象，多纳泰洛为此从帝国的罗马雕像上汲取灵感。这座骑士像是十五



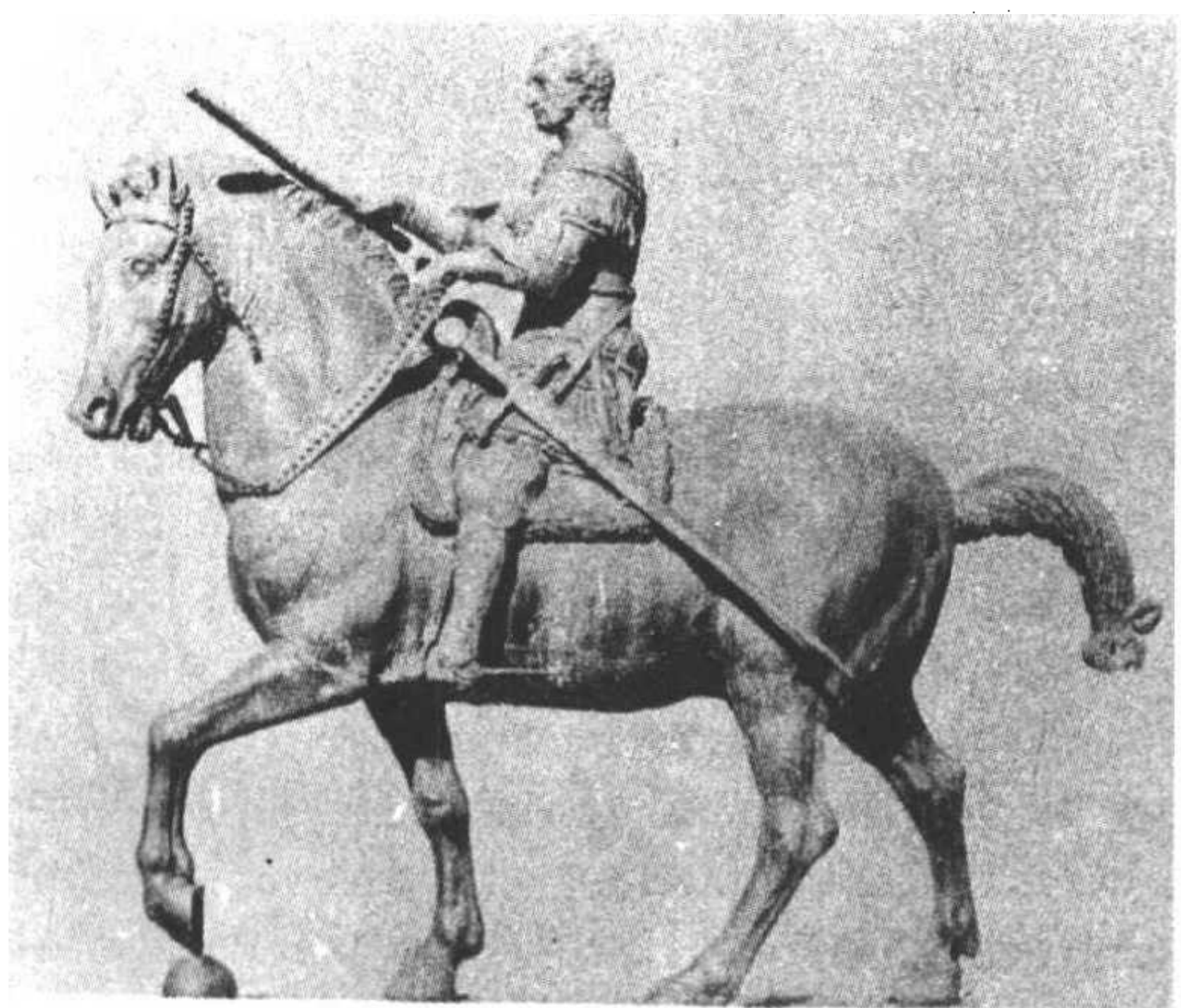
261. 吉贝尔蒂 亚当和夏娃的创造 青铜

天堂之门镶板浮雕 佛罗伦萨洗礼堂东门

262. 多纳泰洛 圣母领报 大理石 约1435 佛罗伦萨圣克罗切教堂

世纪人文主义骄傲的最崇高表现之一，智力战胜蛮力的象征（图263）。

本世纪下半叶，佛罗伦萨雕塑显示出绘画和建筑中可看到的同样现象——放松的紧张。多纳泰洛的艺术为整个下一代树立了榜样。唯卢卡·德拉·罗比亚（*Lucca della Robbia*, 1400—1483）不愿亦步亦趋，他在彩陶（图265）中创造了一种宗教的形象，其虔诚精神和流畅风格令人想起安杰利科修士；但是他从古典衣饰所学到的东西比之同时代的任何作品来得多。米诺·达·菲耶索莱（*Mino da Fiesole*, 1431—1484）、德西代里奥·达·塞蒂尼亚诺（*Desiderio da Settignano*, 1428—1464）、安东尼奥·罗塞利诺（*Antonio Rossellino*, 1417—约1478）和贝内代托·达·马亚诺（*Benedetto da Maiano*, 1442—1497），都是制作大理石雕刻的装饰家，他们尽力恢复多纳泰洛的优雅，但有点乏味。另一方面，锡耶纳阿戈斯蒂诺·



263. 多纳泰洛 加塔梅拉塔像 帕多瓦 青铜 约1447—1453

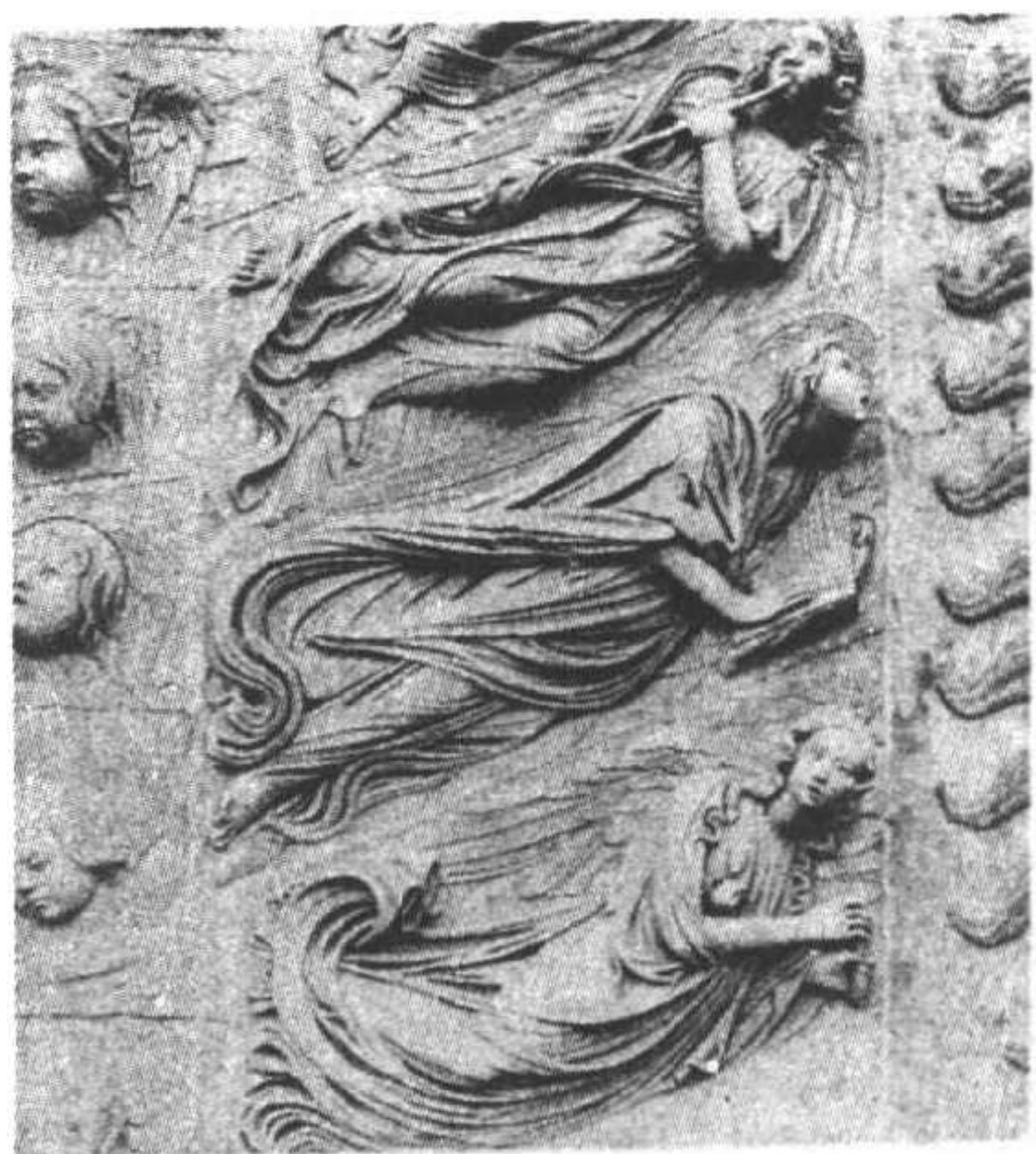
264. 安德烈亚·德尔·韦罗基奥 大卫 1476 佛罗伦萨监狱

迪·杜乔 (*Agostino di Duccio*, 1418—约1481) 则以风格主义的犀利性加以表现 (图266)。青铜制作者在多纳泰洛的作品中发现了一种更为精练的分析观念, 有时候他们陷于陈陈相因; 贝托尔多 (*Bertoldo*, 逝于1491)——以小型雕像使他老师的艺术大众化——和金银匠安东尼奥·波拉伊奥洛 (*Antonio Pollaiuolo*, 1431—1498) 亦然。最接近天才的是安德烈亚·德尔·韦罗基奥 (*Andrea del Verrocchio*, 1435—1488), 他留下一个钢铁般强度的年轻《大卫》(图264), 尤其是一座骑马像《科莱奥尼》(威尼斯, 1485), 那是对多纳泰洛的《加拉梅拉塔》的应答, 在这尊像中, 十五世纪对力量和自傲的天性已经达到夸大失真的程度。

在意大利的其它省内, 多纳泰洛式在本世纪下半叶扎根。在那儿, 雕塑更欣然地转向装饰和从属于建筑, 如卢卡马泰奥·奇维塔利 (*Matteo Civitali*, 1435—1501) 和锡耶纳洛伦佐·韦



265. 卢卡·德拉·罗比亚 圣母子 珐琅赤陶 佛罗伦萨监狱



266. 阿戈斯蒂诺·迪·杜乔 天使奏乐 大理石 1460

佩鲁贾圣贝尔纳迪诺小礼拜堂

基耶塔 (*Lorenzo Vecchietta*, 1412—1480)。一四五一年至一四五三年间建于诺沃城堡 (*Castel Nuovo*) 的阿拉贡凯旋门 (*Triumphal Arch of Aragon*), 是那不勒斯文艺复兴的第一个标志, 这一巨大的雕塑作品曾被认为是达尔马提亚艺术家弗朗切斯科·劳拉诺 (*Francesco Laurano*, 活动于1481—1502) 所作, 他的工作受到其他许多艺术家的帮助。安东尼奥·里佐 (*Antonio Rizzo*, 逝于1498) 将多纳泰洛的风格带到威尼斯。唯伦巴第忠于哥特式传统, 不受影响, 尼科洛·德尔·阿尔卡 (*Niccolo del Arca*, 逝于1494) 和圭多·马佐尼 (*Guido Mazzoni*, 1450—1518) 的雄辩的艺术显示出日耳曼影响的强烈痕迹。

绘 画

十四世纪末叶，在北部伦巴第——“长发高卢人”的古意大利行省，对自然主义的狂热首先在可爱的画师和装帧师们如乔瓦尼·德·格拉西（*Giovanni de Grassi*）的描绘动物和植物形式的作品中显露出来。在意大利北部这个依然深深地浸透着封建文化的省份，诱发中世纪想象的骑士制度和显贵爱情的古老观念，又一次在十五世纪上半叶开花，那时，大自然变成幻想的仆人。在维罗纳（*Verona*），斯特凡诺·达·泽维奥（*Stefano da Zevio*, 1375—1438?，图250），尤其是安东尼奥皮萨诺（*Antonio Pisano*, 通称皮萨内洛 *Pisanello*, 1397—1455），发出了中世纪的最后回声，尽管皮萨内洛在他的动物作品中显示出十五世纪的全部狂热的好奇心。皮萨内洛掌握动物之生动的千姿百态和锦衣华服的质地，但对解剖结构——佛罗



267. 皮萨内洛 圣欧斯塔切的幻象 伦敦国家美术馆

伦萨人研究人体的指南——毫不在意（图267）。

比萨内洛的绘画数量甚微，包括若干幅图画和维罗纳大圣费尔莫教堂（*San Fermo Maggiore*）壁画《圣母领报》及《圣乔治援救公主》，后者是圣阿纳斯塔西亚教堂（*Sant'Anastasia*）内以传奇手法处理的壁画（1431）。这位艺术家亦设计和铸造纪念章（图281），这一经验引领他创造了侧面像（《埃斯特公主》，罗浮宫）。

这一描写性的抒情风格传遍马尔凯和翁布里亚的意大利中部，在那儿与另一重要的源流——古老的锡耶纳风格相遇，产生了精妙的画家真蒂莱·达·法布里亚诺（*Gentile da Fabriano*, 1360—1440），他的杰作是佛罗伦萨乌菲齐教堂（*Uffizi*）《三博士朝拜》（1423）。这一堂皇的过程浸透着中世纪思想的



268. 真蒂莱·达·法布里亚诺 三博士朝拜 局部 1423

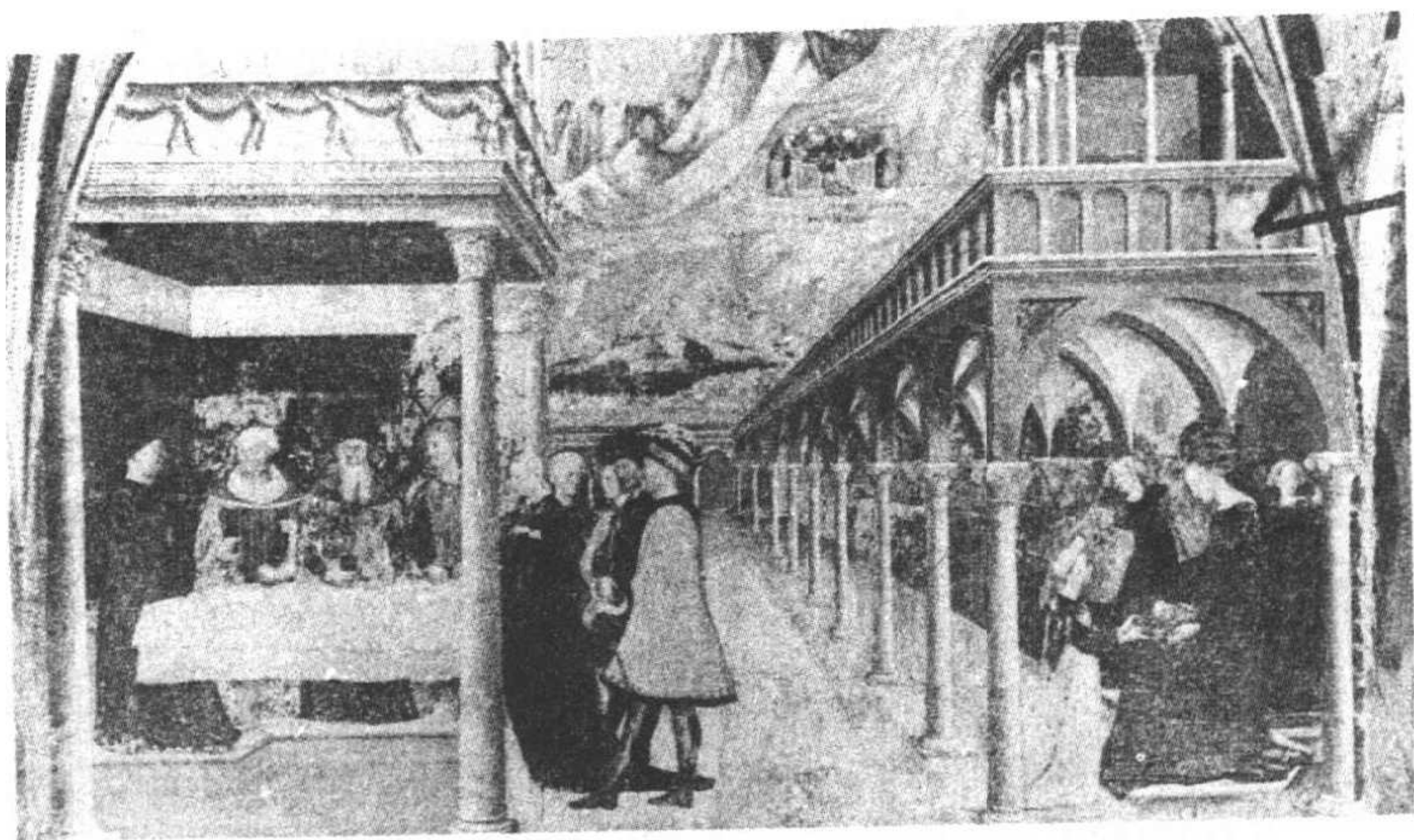
佛罗伦萨乌菲齐教堂

全部魅力和幻想（图268）。

皮萨内洛和真蒂莱是我们可以称之为“自然主义的神秘主义”（“*naturalistic mysticism*”）——一种崇拜大自然奇迹（在中世纪叫作*mirabilia*）的感情——的意大利阐述者。更为科学的自然主义尚待于佛罗伦萨介绍之。

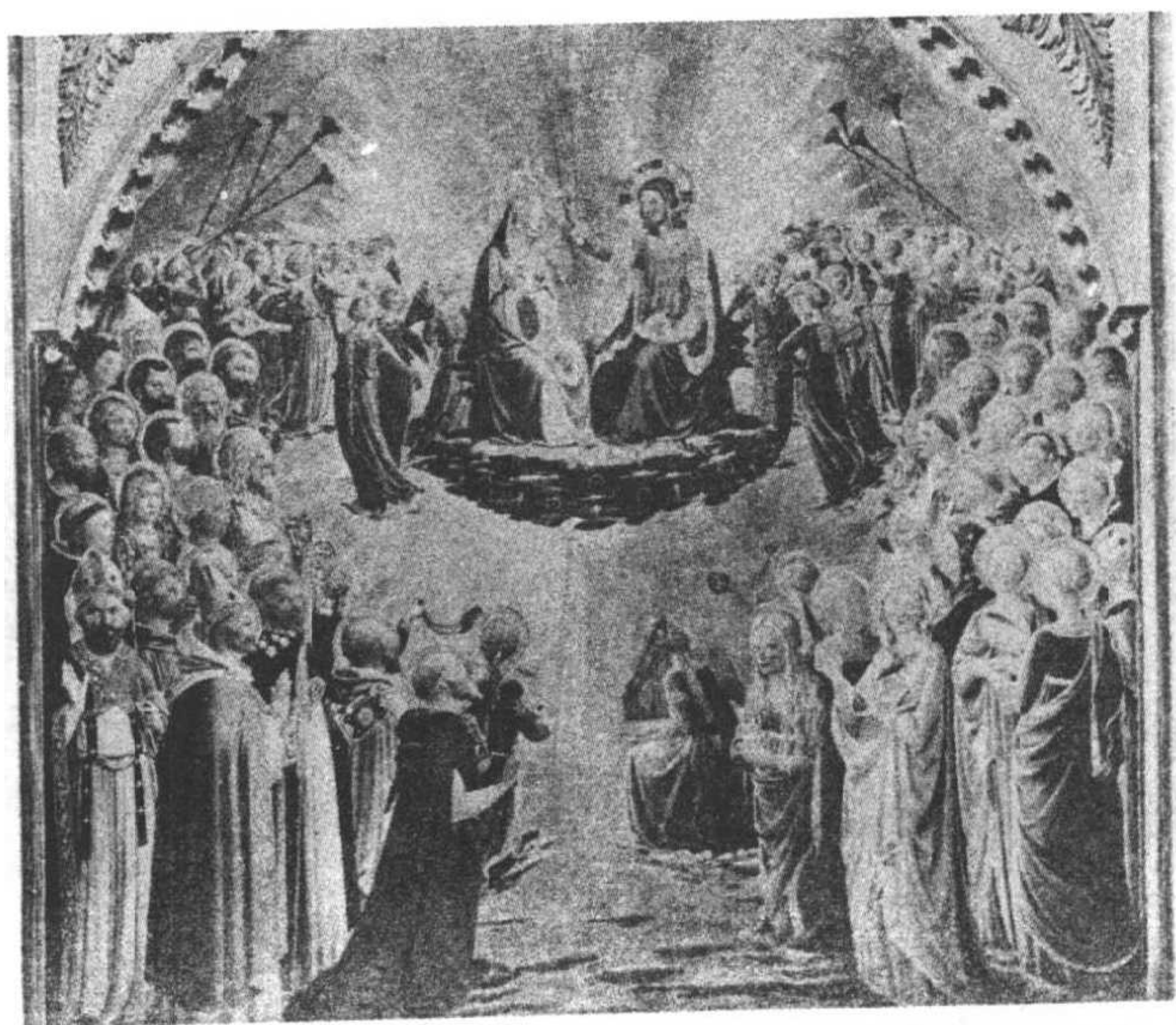
至一四二五年，佛罗伦萨画派——落后于雕塑——才试图摆脱衰老的乔托式的束缚，卡马尔多利特（*Camaldolite*）僧唐·洛伦佐·莫纳科（*Don Lorenzo Monaco*, 约1370—1425?）的真诚，曾使乔托式稍稍回春。佛罗伦萨画派的奠基人是马索利诺（*Masolino*, 1383—1447, 图269）、安杰利科修士和马萨乔。虽然安杰利科修士是一位基督教画家，而马萨乔则创立异教的人文主义，但他们俩的造型观点都属于文艺复兴。安杰利科修士是承上启下的风格和思想的会合点，即使他看到天堂的至福，可仍然在支配他的一代的发现浪潮中前进。他和保罗·乌切洛一起创造了透视法则，和马萨乔一起掌握了造型法则，在他的《圣殿会谈》布局的创造中，阐述了和谐构图的规律，在这幅图画中，他将圣徒们成半圆形地围着圣母，或参加她的加冕礼（图270）。他的风格之安详的抽象性使他成为早期的古典大师，介乎乔托和拉斐尔之间。

一位绘画的后来者，乔瓦尼·达·菲耶索莱（*Giovanni da Fiesole*），人称安杰利科修士（*Fra Angelico*, 1387—1455），渐渐脱离哥特式彩饰。一四〇七年他入菲耶索莱多明我会（*Dominican*）男修道院后，为圣马尔科（*San Marco*）男修道院绘制壁画，该院系科西莫·德·梅迪奇于一四三六年为佛罗伦萨多明我会所建。一四四五年，他被欧金内四世（*Eugene IV*）召至罗马，一四四九年至一四五〇年，在梵蒂冈尼科



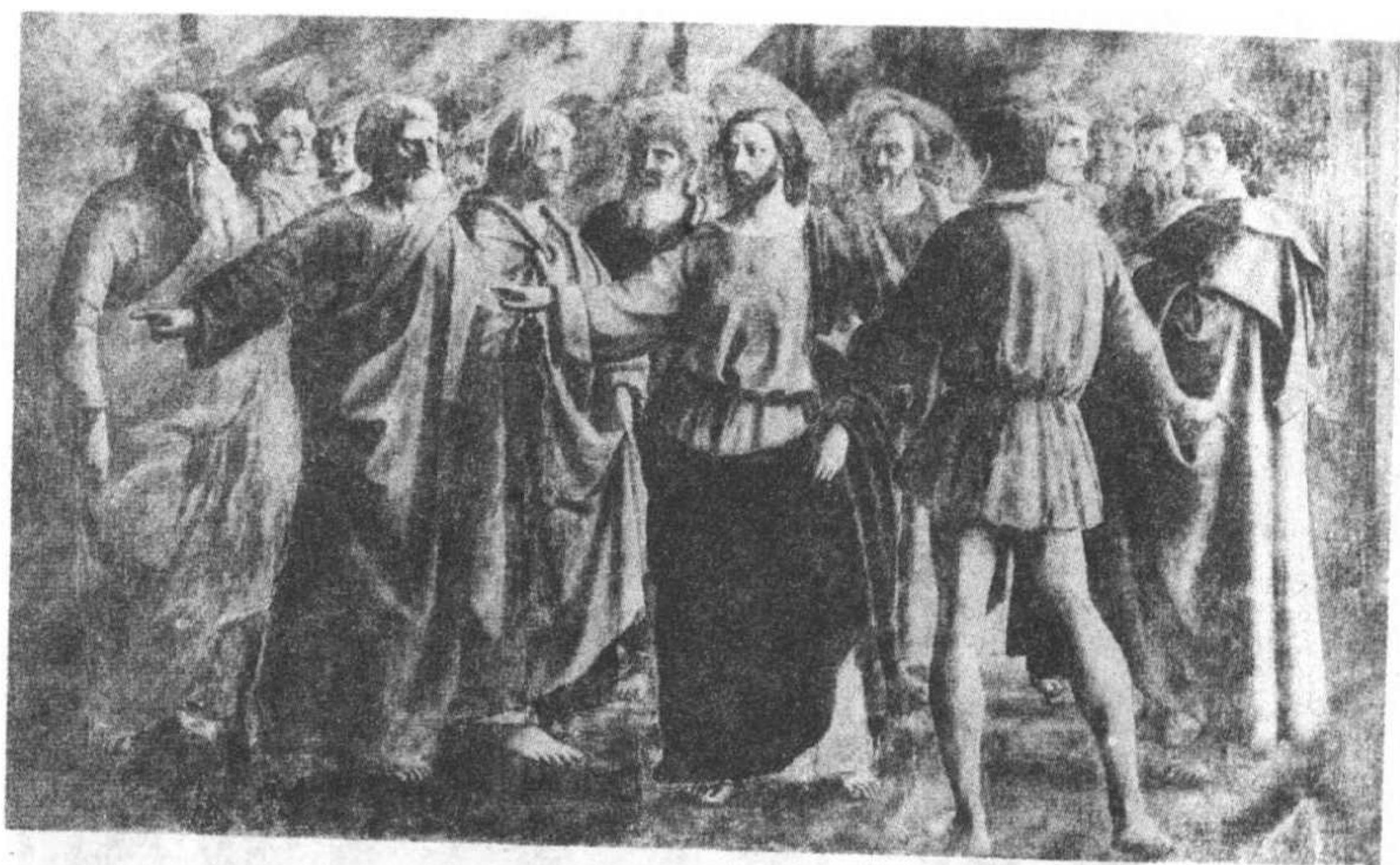
269. 马索利诺·达·帕尼加莱 赫罗德的生平 局部 壁画
约1420 卡斯蒂廖内·德·奥洛纳洗礼堂

270. 安杰利科修士 圣母加冕礼 佛罗伦萨乌菲齐教堂



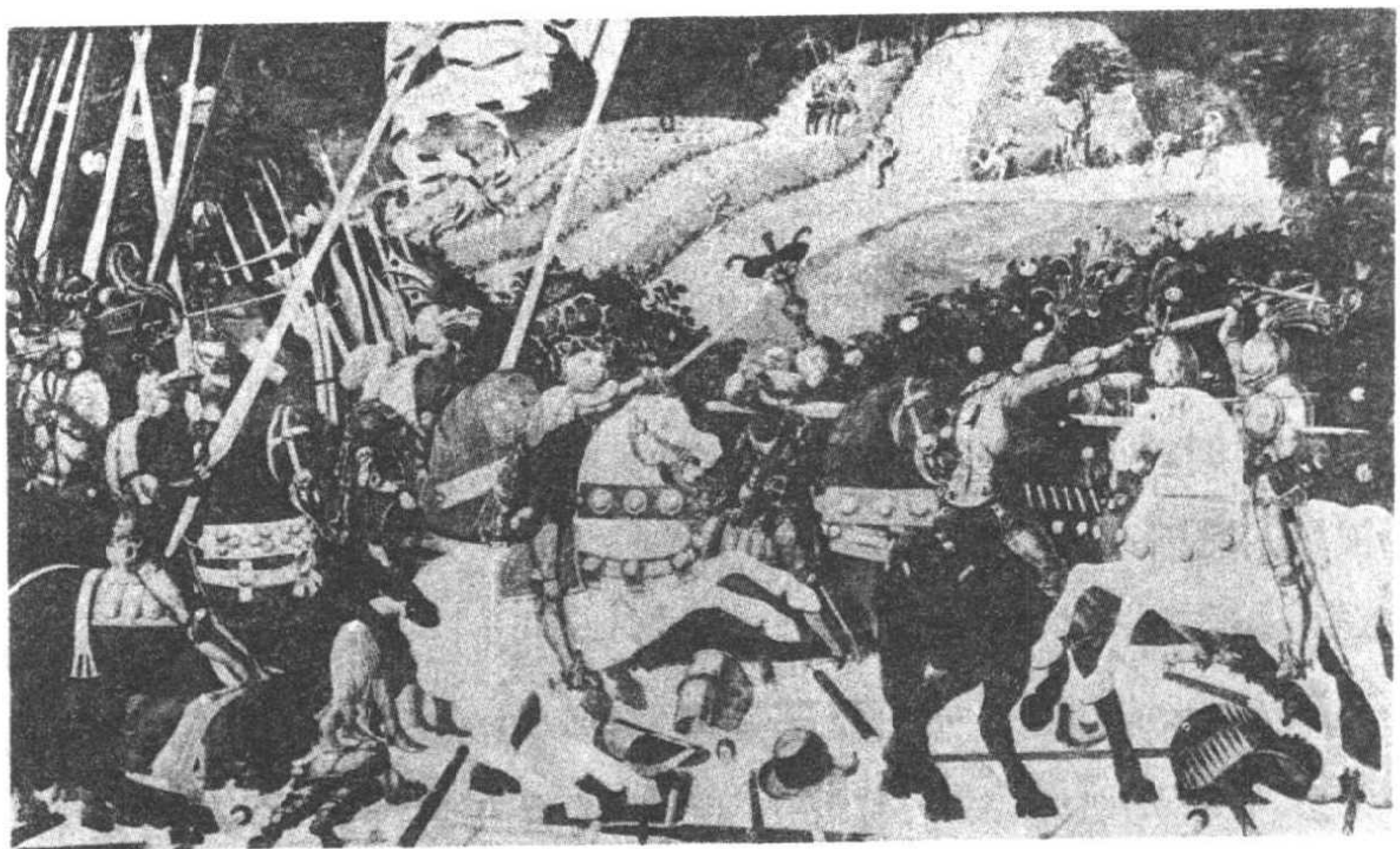
拉斯五世教堂 (*Chapel of Nicholas V*) 作壁画《圣斯蒂芬和圣劳伦斯的生平》。他的作品很多，使用大量助手。

在安杰利科修士的作品中，人依然是那种单单从上帝汲取一切力量的脆弱生物。马萨乔 (*Masaccio*, 1401—1428) 是第一个在绘画中毫不犹豫地阐述文艺复兴造型和人文主义思想的人。他于二十七岁夭亡，只在佛罗伦萨卡尔梅利特女修道院布兰卡奇教堂 (*Brancacci Chapel in the Carmine in Florence*) 内留下壁画《圣彼得的生平》，这个教堂成了一个培养一连串意大利艺术家——直至拉斐尔和米开朗琪罗——的圣殿 (图 271)。马萨乔是一位天才的先驱者，他一下子就找到了整个意大利画派在五十年后才达到的目标。他更新乔托的集中力量的思想，以构图的纪念碑观念——为拉斐尔指明了道路——和对人体的概括而有力的概念、英雄的和戏剧性的紧张——唯米开朗琪罗方能匹敌——预示了十六世纪。而他的同时代人不过尚



271. 马萨乔 贡钱 局部 壁画 约1427—1428

佛罗伦萨卡尔梅利特女修道院圣马利亚教堂



272. 保罗·乌切洛 圣罗马诺的溃败 局部 约1450—1460 伦敦国家美术馆

处于试验的阶段。他们还在努力寻找绘画规律，对他们来说，绘画规律本身是一个问题：他们追求空间规律的界说，即如何在平面的画布上表现真实空间的三度空间。他们发现了直线透视的尚未公式化的规则，从雕塑学会透视缩短的造型术，试图以引起错觉的艺术手法（*trompe-l'oeil*）或通过玉石雕刻重现雕塑的效果。保罗·乌切洛（*Paolo Uccello*, 约1400—1475）给这种半科学的探索带来天真的热情，对大自然的魅力保持敏感。与此相反，安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（*Andrea del Castagno*, 1390?—1457?）的尖锐和金属性的艺术则无视风景，他的世界似乎是青铜或大理石的世界之一（图253）。他从体积的观点出发观察万物。他把大自然降低为他自己的创造之纯几何学。

保罗·乌切洛的主要作品是战争画（巴黎；伦敦；图272；佛罗伦萨和佛罗伦萨新圣马利亚绿修道院（*Chioostro Verde*

of Santa Maria Novella) 内保存得很差的描绘洪水(*Deluge*)的壁画。

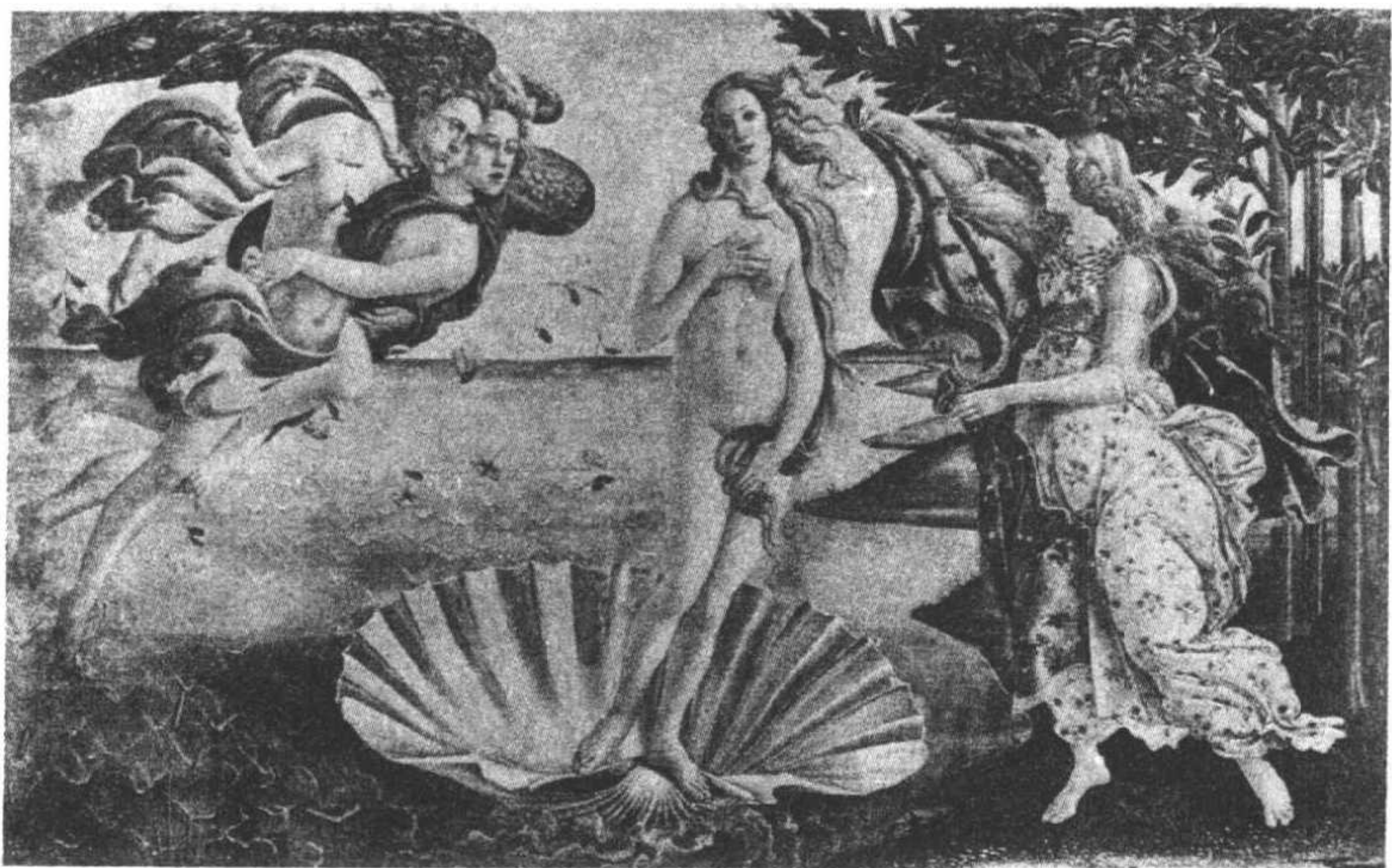
安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥为佛罗伦萨圣阿波洛尼亚女修道院(*Sant'Apollonia Convent*)绘制雕塑式的壁画(图253)。

同时,追随这一代先驱者的佛罗伦萨人并未注意征服新的领域。画家、雕塑家和金银匠们,安德烈亚·德尔·韦罗基奥(*Andrea del Verrocchio*, 1435—1488)或波拉伊奥洛(*Pollaiuolo*)兄弟——皮耶罗(*Piero*, 1443—1496)和安东尼奥(*Antonio*, 1432—1498),依然停留在对浮雕形式的迷恋。这些艺术家中的大多数人满足于利用新的发明而不添加新的东西。菲利波·利皮修士(*Fra Filippo Lippi*, 1406—1469),一个被免去圣职的僧侣、安杰利科修士的世俗对手,表现了浪漫的痛苦——先于博蒂切利(*Botticelli*)。吉兰达伊奥(*Ghirlandajo*, 1449—1494)陷入中产阶级的乐观主义,而贝诺佐·戈佐利(*Benozzo Gozzoli*, 1449—1497)则创作真蒂莱·达·法布里亚诺的“诗”的流畅翻版。唯阿莱西奥·巴尔多维内蒂(*Alessio Baidovinetti*, 1425—1499)——由于对和谐构图的研讨,这些构图围绕着一个主要的题材,即圣母和圣子——显示出智力的完美见解之早期迹象,这种见解——“科学地”形成——除了重复其本身之外,别无他法——我是指莱奥纳尔多·达·芬奇的见解。

随着波拉伊奥洛兄弟、皮耶罗·迪·科西莫(*Piero di Cosimo*, 1462—1521)和山德罗·博蒂切利(*Sandro Botticelli*, 1444—1510),十五世纪末叶转向风格主义的粗糙、怪诞和病态——“风格病”。这种风格主义总是发生在一个创造性时期的末

尾。博蒂切利就是理智狂乱的典型例子，这在当时的佛罗伦萨屡见不鲜。这一神秘的灵魂——被基督教和异教所撕裂，但被理智的恶魔所占有——被责为一个永不安定的存在物。他的圣母像的焦思的悲哀、他的肖像的怀旧情调、他的神经质的和不安的风格——给予他的全部构图以痉挛性的节奏，加锐了他的线条的边和人物的急躁性——暴露出一种艺术的深沉痛苦，这种艺术已经达到其极限，只能在天才的最后一次的发作中反抗其自身的软弱无力。

最初，博蒂切利是一名金银匠，后来投安东尼奥·波拉伊奥洛和菲利波·利皮门下，成为一名宗教画家（《圣母像》，西斯廷Sistine教堂壁画）；一四八五年开始创作受古代启迪的题材（《春》；《维纳斯的诞生》，图273）；萨沃纳罗拉〔*Girolamo Savonarola*, 1452—1498，意大利宗教改革家〕的传道把他带回到基督教，他热切地回到宗教画中。



273. 山德罗·博蒂切利 维纳斯的诞生 佛罗伦萨乌菲齐教堂

地处偏僻山区的锡耶纳，在十五世纪时依旧是一个中世纪城镇。萨塞塔（*Sassetta*, 1392—1450, 图274）及其追随者萨诺·迪·彼得罗（*Sano di Pietro*, 1406—1481），具有早期艺术家的全部正直性和好奇心。马泰奥·迪·乔瓦尼（*Matteo di Giovanni*, 1435—1495）、内罗乔（*Neroccio*, 1447—1500）、乔瓦尼·迪·保罗（*Giovanni di Paolo*, 1403—1482）和其他人，完成了佛罗伦萨博学的艺术对锡耶纳过时的“单音调曲”（“*cantilena*”）的适应。

我们应该在佛罗伦萨和由它教会独立的诸画派中寻找使十五世纪生气蓬勃的伟大的发现运动之进一步的迹象。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡（*Piero della Francesca*, 约 1416/20—1492）继承保罗·乌切洛和卡斯塔尼奥对透视的敏锐性和马萨乔对纪念碑的宏伟性之鉴赏力。他给予人物以花岗石的坚固性（图275），没有一个艺术家比他更骄傲地表现了十五世纪人的自傲。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的主要作品是阿雷佐圣弗朗切斯科教堂（*San Francesco at Arezzo*）壁画《十字架的传说》。他亦留下若干卓越的乌尔比诺公爵肖像画、《费代里戈·达·蒙泰费尔特罗》及其妻的肖像画《巴蒂斯塔·斯福尔扎》（均藏乌菲齐博物馆）。

佛罗伦萨的艺术观点由托斯卡纳雕塑家们带给了北部的画家，多纳泰洛就是其中的一个，他来到帕多瓦工作。佛罗伦萨人的理智的转变——如在日耳曼影响依然活跃的地区内表现出来——促使费拉拉画派的诞生，他们热衷于追求超自然现象，他们的紧张的风格和奇异的想象力，作为火焰式入侵意大利的绘画。

这些画家中最活跃的是科西莫·图拉（*Cosimo Tura*,



274. 萨塞塔 圣弗兰奇斯和“贫穷”结婚 三德性的局部 1443

尚蒂伊孔德博物馆

275. 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 耶稣复活 局部 基督头像 市民宫圣陵

1430—1495), 他受皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的影响(图276)。弗朗切斯科·德尔·科萨(*Francesco del Cossa*, 约1435—1477)是费拉拉斯基法诺亚宫(*Schifanoia Palace at Ferrara*)壁画的作者。埃尔科莱·德·罗贝蒂(*Ercole de' Roberti*, 逝于1496)和洛伦佐·科斯塔(*Lorenzo Costa*, 1460—1535)缓和了图拉和科萨的无情风格。

佛罗伦萨画派将全部信仰置于理智之中, 因而不能正确评价想象的才能, 最终死于贫血症。可是, 托斯卡纳的理智发酵剂在有力的想象中发酵, 造就了十五世纪最伟大的画家帕多瓦安德烈亚·曼泰尼亚(*Andrea Mantegna*, 1431—1506)。他在佛罗伦萨人的空间准则中添加了贝伦松[*Bernard Berenson*, 1865—1959, 美国作家]称之为的“触觉价值”: 不满足于事物的可见外形, 他试图表现物质结构的幻象。他把对

古代的狂热推得比佛罗伦萨人所为的更远，在描绘重新创造一个拉丁世界幻景的阿尔贝蒂之梦中取得了成功。他更新传统的长袍，把罗马的服饰介绍到艺术中来，以一个考古学家的全部精确加以观察。作为一个北方人，他把大自然介绍到佛罗伦萨的抽象世界之中，同时使大自然的形式服从于建筑和雕塑的高雅规律。他的艺术是吸引着十五世纪人们的许多理想之广泛的综合。

曼泰尼亚遗世的作品甚多，但不幸的是，帕多瓦埃雷米塔尼教堂（*Eremitani Church*）壁画《圣詹姆斯和圣克里斯托弗的生平和殉难》（1449—1454）——文艺复兴时期最优秀的杰作之一——在一九四四年几乎完全被炸毁（图277）。他的伟大的装饰作品《贡扎加家族》尚存于曼图亚公爵宫，还有《凯撒之胜利》（汉普顿宫 *Hampton Court*）和原来作为曼图亚公爵宫剧院背景的一些胶画。



276. 科西莫·图拉 圣母哀子图 威尼斯市立博物馆

277. 曼泰尼亚 圣詹姆斯殉难 壁画（已毁）

约1454 原在帕多瓦埃雷米塔尼教堂

威尼斯——长期以来是拜占庭艺术的舞台——至十五世纪初叶，方才摆脱拜占庭的影响。雅各布·贝利尼(*Jacopo Bellini*, 逝于1470)有着他那个时代的典型的探索精神，第一个在绘画中过滤拜占庭主义、哥特主义和佛罗伦萨的“科学的”观点——一四三〇年左右企图主宰威尼斯画派——的混合影响。就在此时，两大源流在威尼斯变得明显起来，一直延续到十六世纪的黎明时刻。雅各布的儿子真蒂莱·贝利尼(*Gentile Bellini*, 1429—1507)和乔尔乔内的同时代人维托雷·卡尔帕乔(*Vittore Carpaccio*, 逝于1527前)，绘制别具一格的和来世性的图画，这些图画延续了皮萨内洛的充满现实和想象的好奇心之轻信。一四七九年游访过君士但丁堡的真蒂莱·贝利尼，受到东方艺术的影响。维托雷·卡尔帕乔(*Vittore Carpaccio*)接受真蒂莱的教诲。他对叙事性的始末和富丽堂皇的场面(*mi-
ses en scene*)具有鉴赏力，他为威尼斯各界和团体绘制富丽堂皇图画(《圣乌尔苏拉的传说》，1490—1498；《圣哲罗姆和圣乔治的生平》，1502；《圣母的生平》，1504；《圣斯蒂芬的生平》，1511—1520)。

另一帮画家注视着帕多瓦诸工作室，多纳泰洛和曼泰尼亚在那儿从事与哥特式别致精神相背的新世纪的造型探索。这一传统由卡洛·克里韦利(*Carlo Crivelli*, 逝于1493)、安东尼奥·维瓦里尼(*Antonio Vivarini*, 逝于1476)和巴尔托洛梅奥·维瓦里尼(*Bartolommeo Vivarini*, 逝于1499)继承下来，终止于乔瓦尼·贝利尼(*Giovanni Bellini*, 逝于1516)。乔瓦尼是真蒂莱的弟弟，始从拜占庭主义，后受曼泰尼亚——一四五三年成为乔瓦尼的姻亲——的影响而改弦易辙。在油画技术方面——约于一四七五年由画家安东内洛·达·梅西纳



278. 安东内洛·达·梅西纳 雇佣兵队长像 1475 巴黎罗浮宫

(*Antonello da Messina*) 引进威尼斯 (图278), 他软化了曼泰尼亚的生硬的雕塑风格, 不是致力于形象的清晰轮廓, 而是强调将它们组合一起的转折。他离开十五世纪的分析性观点, 追求和谐, 从而为十六世纪铺平道路; 乔尔乔内和提香从他那儿得益非浅 (图279)。

与此同时, 在邻近一省内, 当佛罗伦萨尚陷于那不可能成功的紧张斗争中, 翁布里亚佩鲁吉诺 (*Perugino*, 1446 ? — 1523) 在与乔瓦尼·贝利尼相同的领域——旨于十六世纪盛行的和谐理想的方面——中工作, 他是拉斐尔的导师之一。卢卡西尼奥雷利 (*Luca Signorelli*, 约1450—1523) 亦是翁布里亚人, 已被困缠米开朗琪罗的那些可怖梦魇所萦绕, 他的作品包

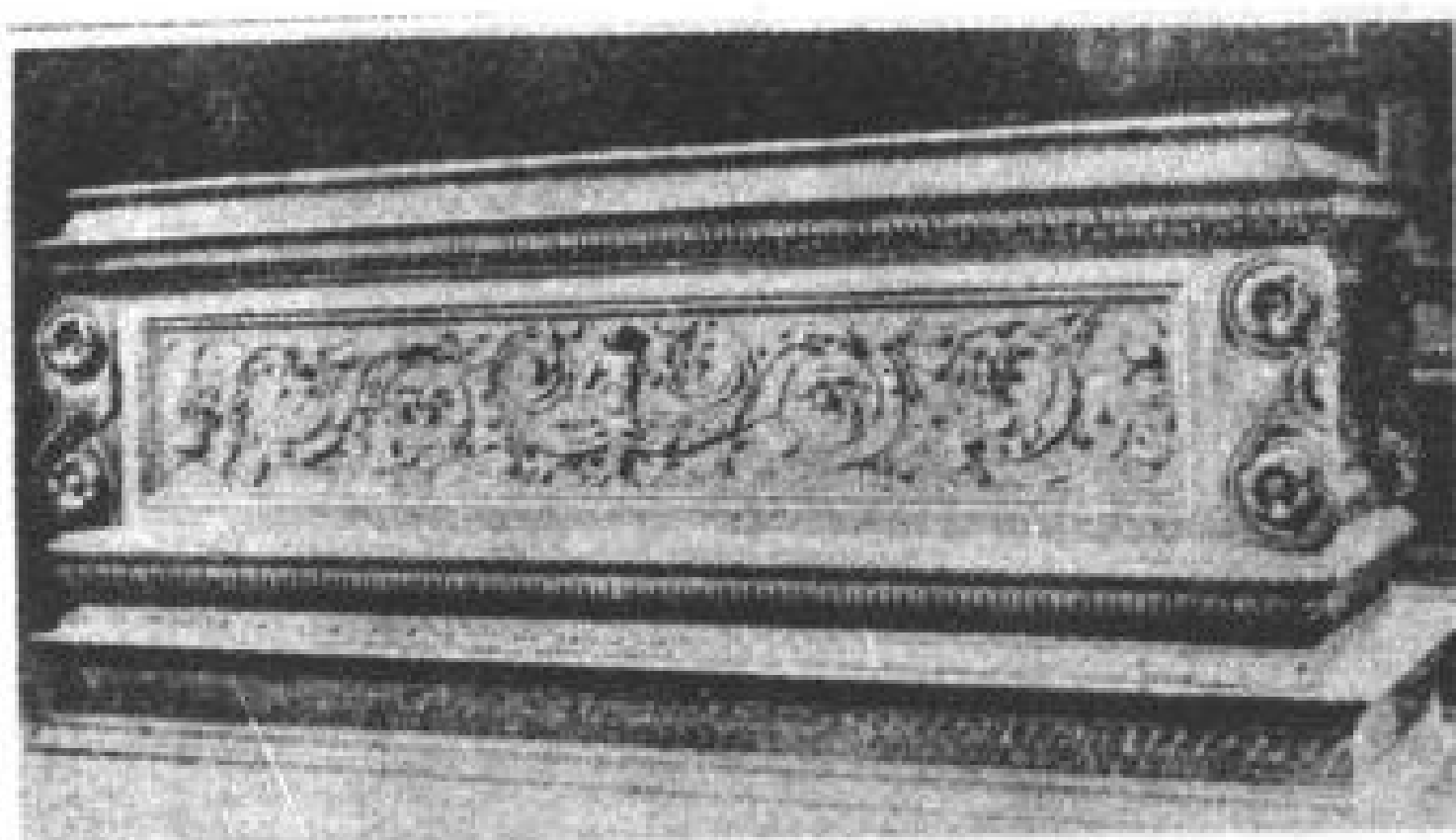


279. 乔瓦尼·贝利尼 耶稣变容（中央部分） 约1480 那不勒斯国家博物馆

含着巴罗克式的某些萌芽。现在，意大利艺术的第二个有力的运动已经万事就绪了。

佩鲁吉诺的作品，遗世的有壁画（罗马西斯廷教堂和佩鲁贾坎比奥学院（*Cambio at Perugia*）和大量宗教画（图255）。他的艺术衰退，至本世纪末叶变得呆滞，毫无生气。卢卡·西尼奥雷利最著名的作品是奥尔维耶托中央教堂（*Orvieto Duomo*）壁画《最后的审判》。另一个来自佩鲁贾的艺术家平图里基奥（*Pinturicchio*, 1454?—1513）是贝诺佐·戈佐利的流畅和别致的艺术的追随者。他最杰出的作品是博尔贾府邸（*Borgia Apartments*）装饰画，奉梵蒂冈亚历山大六世之命作于一四九二年至一四九四年。

工艺美术



280. 石棺 十五世纪末叶 佩鲁贾坎比奥学院

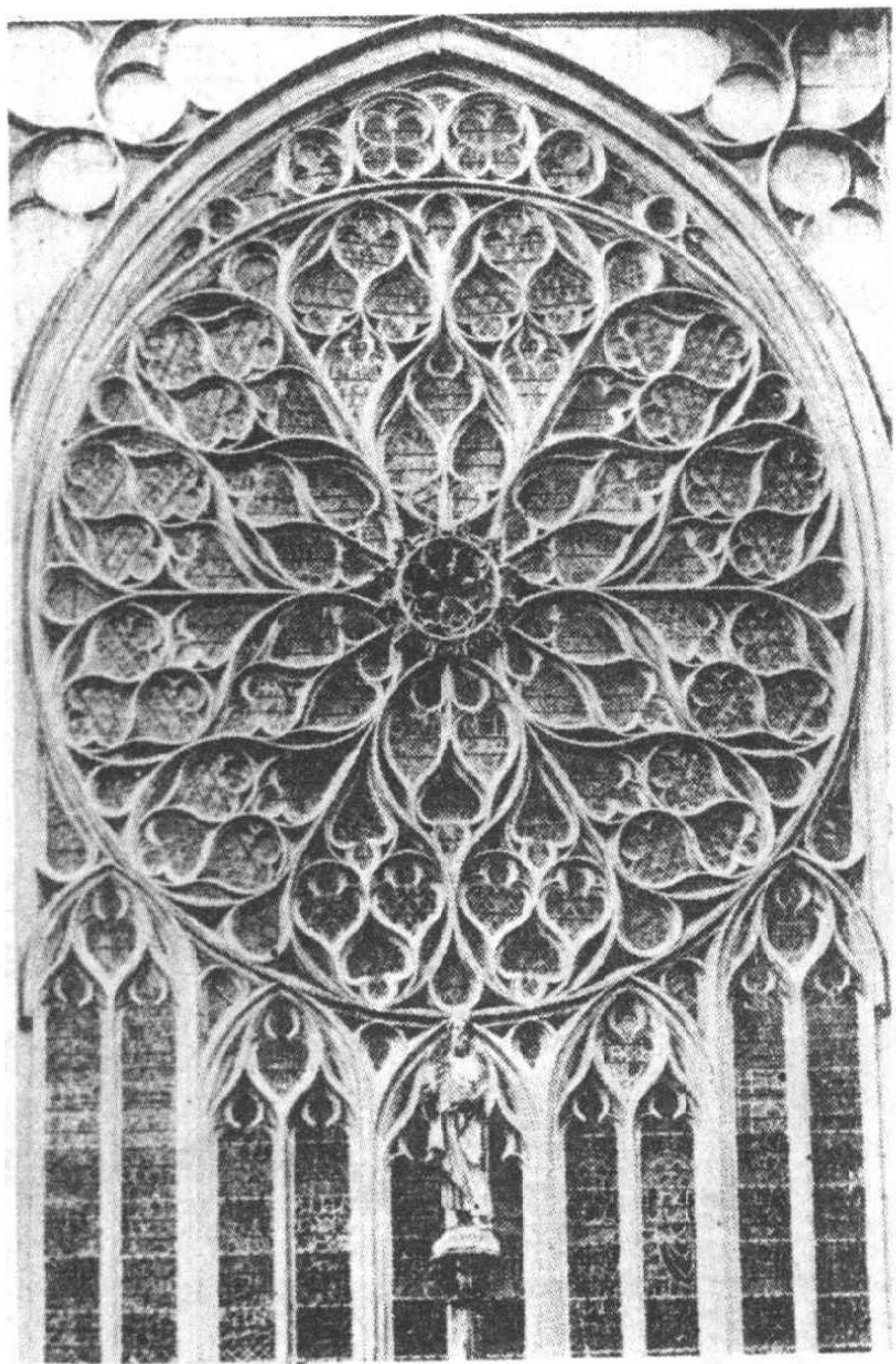
281. 皮萨内洛 拜占庭皇帝约翰·帕莱奥洛斯七世青铜纪念章
约1447 佛罗伦萨

十五世纪意大利的工艺美术,遵循主要艺术的相同原则。意大利的装饰观念总是被模仿建筑、雕塑的造型和纪念碑式的强调所破坏。十五世纪起,意大利手艺人专门制作陈设品和珠宝,用雕刻或绘制的同样方法制作许多不同材料的混合作品。他们的家具源出于古典风格,桌子模仿罗马的*cartibulum*、银柜或石棺(图280),椅子则取罗马行政官使用的X形椅。装饰陶器——一开始就受西班牙—摩尔式彩陶的影响——盛行于古比奥(*Gubbio*)、德鲁塔(*Deruta*)、乌尔比诺和法恩扎(*Faenza*)诸中心,但很快出现历史的或叙事的倾向。对古代的狂热崇拜促使纪念章肖像的复活,皮萨内洛是这方面最伟大的代表人物(图281)。意大利在饰绘艺术方面从来无有建树,除了受到法国影响的伦巴第。意大利在这方面的最好成就是纸牌(*tarots*)。至于蚀刻,那是通过威尼斯从德国传入的。佛罗伦萨和曼泰尼亚的轮廓鲜明的铜版画尤其是铜版杰作。

后期哥特式和欧洲文艺复兴

火焰式

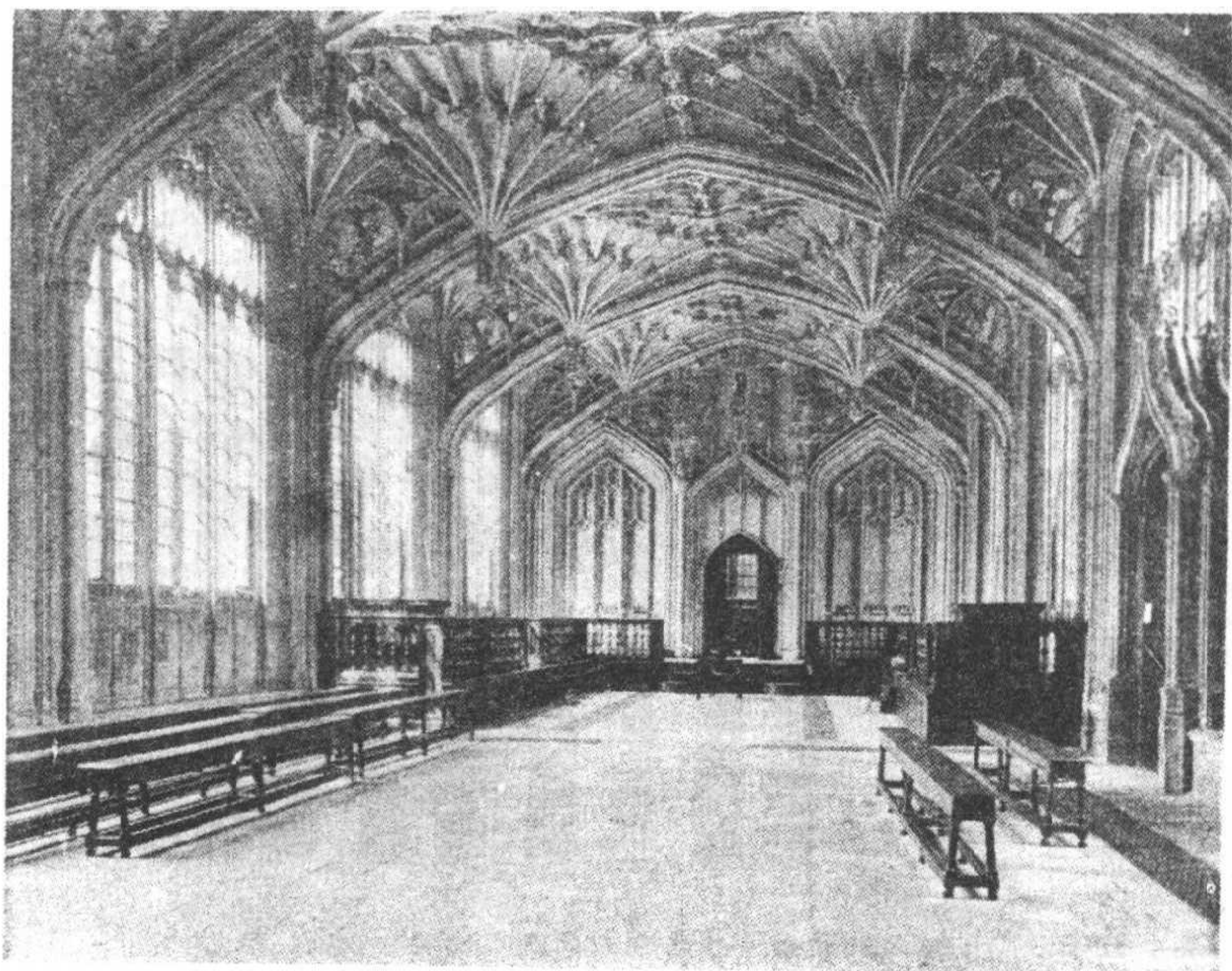
正当佛罗伦萨——即使与意大利的其它地区隔绝——忙于摆脱中世纪，发展一种基于古典范例的纪念碑式艺术的时候，



282. 马丁·尚比热 圆花窗 桑教堂南袖廊 1490—1497

欧洲的其它地方却沉溺在称作火焰式（“*Flamboyant*”）的后期哥特式——因其弯弯曲曲的形式得名——之中（图282）。

这一样式始于十四世纪末叶法国亚眠和鲁昂地区。它是源出于哥特式原则的一种“仿生学”的演变，这种演变在英国比之其它地方更快，引出了英国的曲线式或装饰式（1820），这种风格启示了欧洲大陆最早的火焰式的试验。这一演变被法国理性主义观点所修改。火焰式传遍欧洲，没有受到任何抵抗，除意大利外，但还是在威尼托、伦巴第（米兰教堂）和那不勒斯王国取得胜利，可是受到佛罗伦萨文艺复兴的阻挠。这一风格的最明显的形式也许是在德国和西班牙所见到的形式。英国扬弃它的弯弯曲曲的样式时，欧洲的其它地方却刚刚开始接受它，一三五〇年出现了垂直式，以过分强调僵硬的直线和带肋结构



283. 牛津神学院 天顶 1470—1483



284. 克劳斯·斯吕特 摩西像 摩西喷泉（1395—1404）局部

第戎前尚莫尔卡尔特修道院

的扇形窗花格拱顶为特点（格洛斯特教堂 *Gloucester Cathedral*、温切斯特教堂 *Winchester Cathedral*、约克教堂、巴思寺教堂 *Abbey Church at Bath*、温泽圣乔治教堂 *St. George's Chapel, Windsor*、威斯敏斯特亨利七世教堂 *Henry VII Chapel, Westminster*、剑桥帝王学院教堂 *King's College Chapel, Cambridge*、牛津神学院 *Divinity School, Oxford*, 图283)。

十五世纪没有削弱哥特式结构。现在的建筑物修建得更为坚实，尽管多得遮掩了建筑物主要部分的透雕细工镂刻装饰使其外形显得轻巧。这些建筑物的各个部分，彼此争胜，各呈独

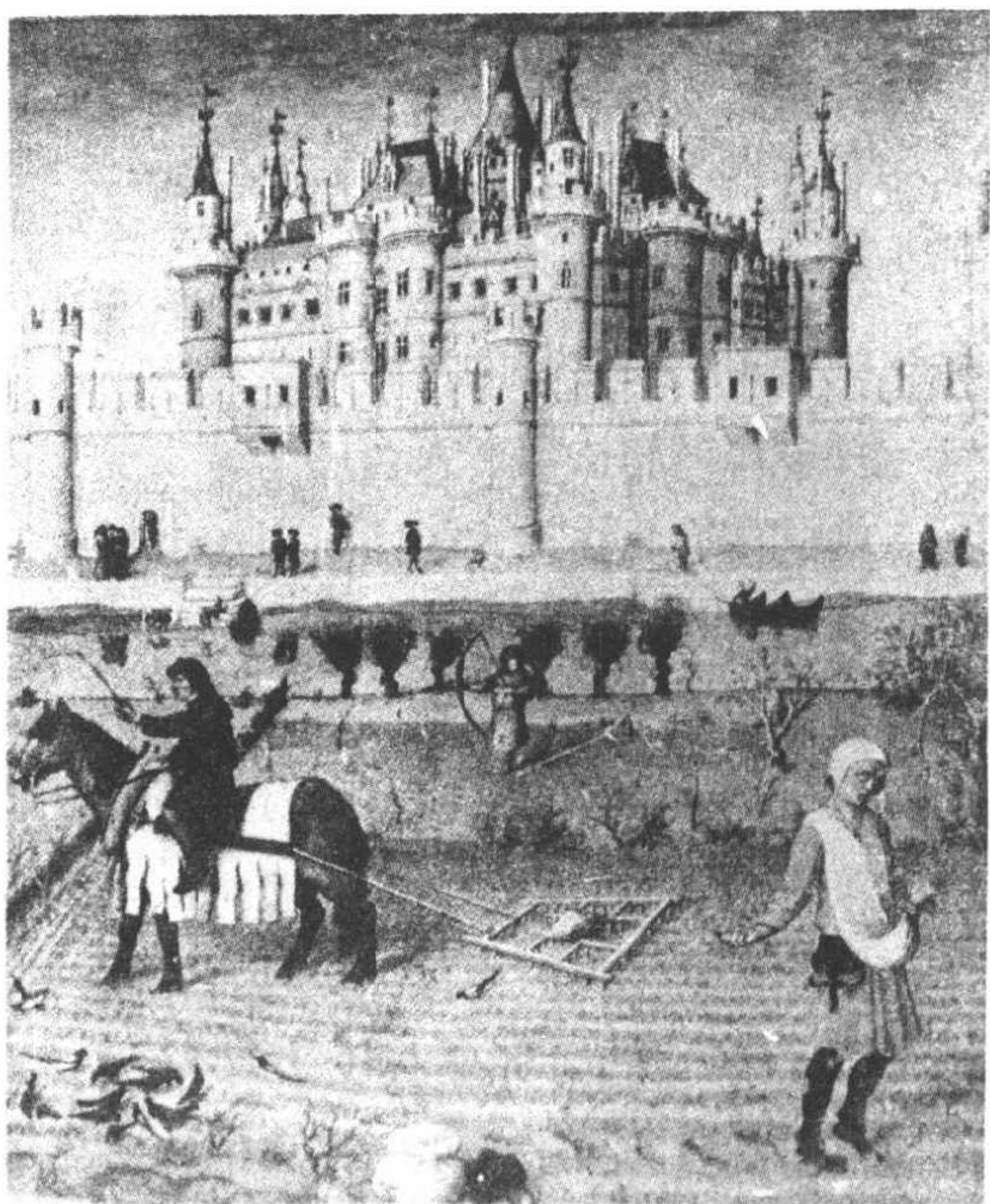
立的生命力；其纷繁复杂的造型呈方形，可称为棱形(*prismatic*)式。拱顶——结构愈来愈远离原来的尖顶设计——现在布满密集的、不必要的肋网，在西班牙、肋网呈星形，在德国则呈交错的枝丫形。

这些建筑物的营造者，现在尽其可能以下垂的冠石，绳形的柱——其扭曲的效果使人担心重压之下的柱会断裂——显露不稳定性和某种绝技，使观者瞠目结舌。对弯曲的全面强调，在窗花格上尤其明显，使人联想起火焰的扭动（网状体系，图282），这赢得了火焰式名称；与火相比，十三世纪的逻辑的清晰表达了灵魂受折磨和激动的状态。同样的不安情绪亦攫住雕塑。这次是尼德兰克劳斯·斯吕特(*Claus or Klaas Sluter*)，他创造了典型的十五世纪的“感伤”(*“pathetic”*)式（图284）

佛兰德天才

佛兰德天才作为一股崭新的艺术力量出现于十五世纪欧洲。如果建筑——其公式是法国创造的——在那个世纪中仍然还有足够的生命力产生风格的最后变化，那末哥特式造型观点在十四世纪开始枯萎了，此时它已经耗尽全部潜力。正是佛兰德天才的移植，使法国恢复了活力，并使之能够将中世纪延长到一五〇〇年左右。

第一批佛兰德艺术家——画家兼雕塑家（安德烈·博纳弗 *Andre Beauneveu*、林堡 *Limbourg* 兄弟）——开始以他们的才能丰富法国画派，因为他们被巴黎的名声所吸引。勃艮第公爵 (*Duke of Burgundy*) 的政治命运——为“百年战争”的灾难所偏爱——允许佛兰德的天才寻找其本土的表现形式。十三



285. 林堡兄弟 十月 贝里公爵祈祷书 细密画 1411—1416间

尚蒂伊孔德博物馆

世纪末叶，哈勒姆（*Haarlem*）雕塑家克劳斯·斯吕特已在第戎（*Dijon*）阐释一种新的雕塑艺术原则——一切都被感情的表现所主宰（勃艮第公爵墓；尚莫尔卡尔特修道院 *Champmol Charterhouse* 门廊和叫做摩西喷泉的耶稣受难像基座，图284）克劳斯·斯吕特使雕像脱离建筑。在他的手中，雕像不再是仅仅配合门廊或门的一个人物，而是在某种热情的运动——塑造其姿态，使脸容变形和衣饰打漩——的强调下，使全部外形虎虎有生气（图284）。艺术家重新发现能加强姿态和表情的衣饰之古典感和戏剧性；他强调其波状、褶和轮廓鲜明，他的强烈

的现实主义的好奇心使他成为一个对各别类型和面部表情的敏锐的观察者。克劳斯·斯吕特的天才创造了姿态、表情和造型的整套剧目，如此地充满着使十五世纪着迷、为全欧所接受的期望未来的伤感情绪。令人奇怪的是，这在佛兰德反而只结出最少的果实，斯吕特的风格从第戎——这儿保存着他的作品——经由德国和法国传入西班牙。

佛兰德绘画在伟大的国际运动中形成，十四世纪末叶，这个运动趋向将巴黎画派的线条主义和伦巴第色彩的精美与源于北方的自然主义合而为一。德·林堡兄弟——扬 (*Jan*)、波尔 (*Pol*) 和埃纳坎 (*Hennequin*)——完成了一场革命，把写生的风景引入他们的绘画。与此同时，由于他们为法国的王族工作，始终接近传统的样式 (*genre*)，通过细密画的媒介表现他们自己 (*《贝里公爵祈祷书》*，作于1411—1416，图285)。范·埃伊克 (*Van Eyck*) 兄弟——许伯特 (*Hubert*，逝于1426) 和扬 (*Jan*，逝于1441) 创造了架上绘画，从而使绘画脱离了书本和纪念碑式作品的专制。他们合作绘制根特圣巴文教堂 (*St.-Bavon, Ghent*) 内的大型祭坛画 *《耶稣的礼拜》*，完成于一四三二年 (图249)。扬·范·埃伊克在兄长死后，主要从事肖像画。范·埃伊克兄弟将完整的现实主义原则带进他们的艺术，表明反中世纪和完全献身于文艺复兴精神的态度。他们摒弃中世纪习俗的全套装备，通过在生活中观察到的人物，衬着真实风景的背景，解释了圣巴文的伟大的神学作品的象征。从拜占庭艺术的另一极端来看，这意味着通过外部世界的最具体的外形表现超自然世界的一种非凡努力。在肖像画 (图286) 中，扬·范·埃伊克懂得如何将摆姿势的模特儿栩栩如生地移植到上过漆的木板上，可谓前无古人，后无来者。范·埃伊克兄弟和十五世



286. 扬·范·埃伊克 扬·阿诺尔菲尼和夫人 1434 伦敦国家美术馆

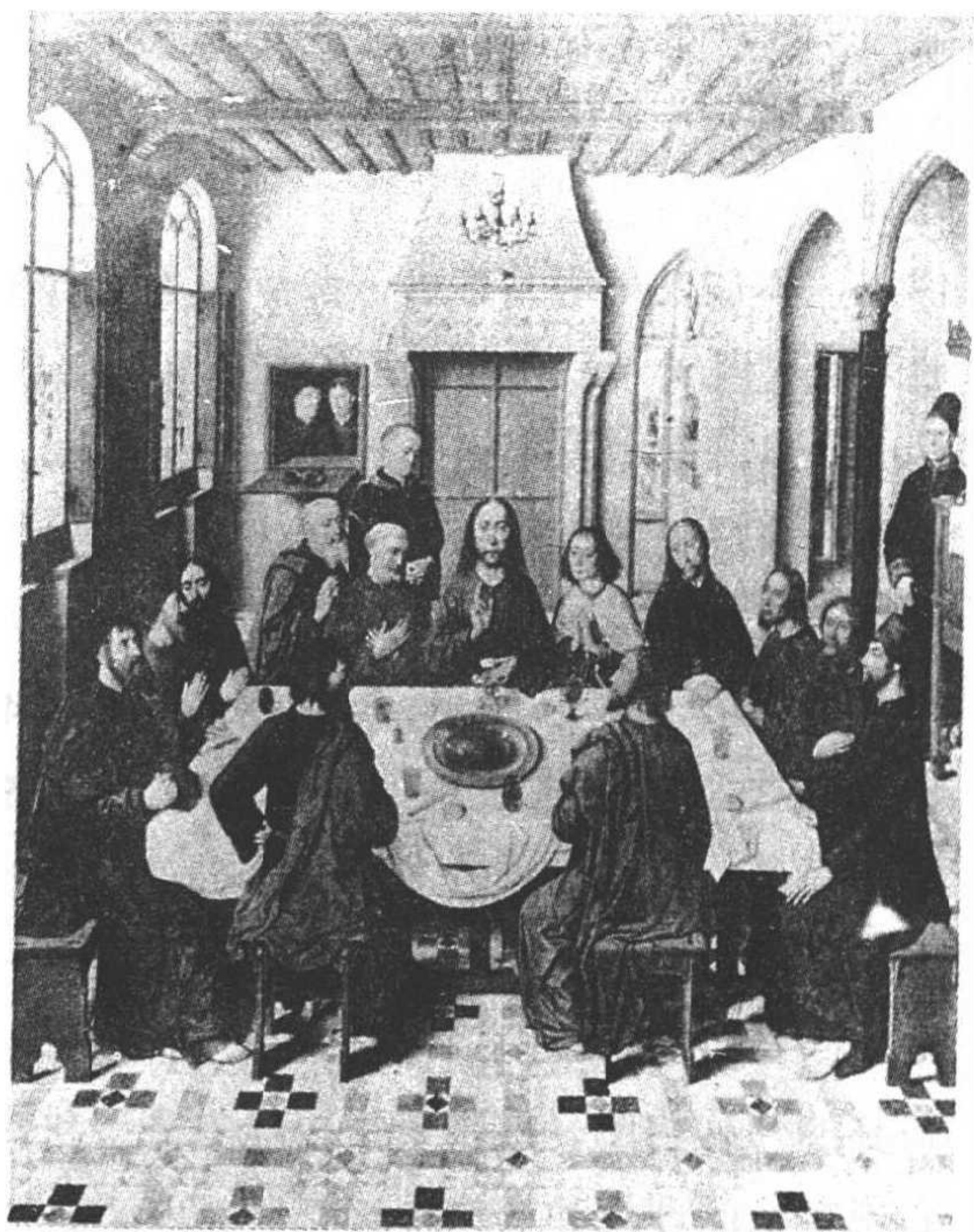
纪意大利画家同时发现空间深度,但各用不同的手段加以表现,兄弟俩运用根据距离(色彩或空间透视)的色调递减比例。意大利人将大自然适应于他们的几何形眼光,范·埃伊克兄弟则使一切包裹在一片光和大气之中。他们如此生动而逼真地表现现实,以致他们的图画使观者产生身临其境之感。为了表现这样强烈的现实主义,范·埃伊克兄弟使用油画技术——他们所建立和加以完美的技术。由于油画技术使画家可能分开一层接一层的透明层或重迭色彩的“釉面”,故而这种作法使画家可能表现任何成分或对象的质地和其它特性,不论是布、金、肉体、



287. 罗吉尔·范·德尔·韦伊登 耶稣降架 1435—1443间 马德里普拉多宫

天空、水，还是光本身。

扬·范·埃伊克的眼睛完全是画家的眼睛，他在事物的流动和色彩的意义中看到一切；他完全摆脱了雕塑的专制，雕塑将凿子——在北方和意大利主宰了整整一个世纪——的刃给予画笔。但在他死后，这锋利的风格又立即入侵佛兰德绘画。罗吉尔·范·德尔·韦伊登（*Rogier Van der Weyden*），在法国被叫作罗歇·德·拉帕斯托（*Roger de la Pasture*，一四六四年逝于布鲁塞尔），不以斯吕特的范例作为雕塑方法的准则，而是在更为生硬的法国哥特式传统——他在他的诞生地图尔内（*Tournai*）学会的，那是一座拥有一个兴旺的纪念碑（墓葬）石匠流派的城市，这个流派可追溯到十四世纪——中找到他的原则。



288. 迪尔克·鲍茨 最后的晚餐 卢万三联画中联 1465—1468

卢万圣皮埃尔教堂

罗吉尔的杰作《耶稣降架》（普拉多宫*Prado*，图287），被认为是着色的浮雕，人物在金色的背景上投下他们的阴影。与扬·范·埃伊克相比，范·德尔·韦伊登的利刃线条的风格、禁欲主义的鉴赏力，对风景的兴趣索然——都是哥特式的特性——倒退到了中世纪的观点。他的人生观，就其弃世和苦行的观念来说，完全是基督教的，他怀着强烈的哀痛之情描绘耶稣受难的痛苦。

扬·范·埃伊克的艺术——也许太走在他的时代的前面了——并没有给他的时代留下很深的印记。唯彼得吕斯·克里斯

蒂斯 (*Petrus Christus*, 逝于1472/73) 试图继续他的风格, 同时稍稍地意大利化, 有某些证据可以证明他在那半岛上工作过, 在那儿结识了安东内洛·达·梅西纳。因此, 与其说是范·埃伊克, 不如说是范·德尔·韦伊登, 创造了传统的佛兰德风格。迪尔克·鲍茨 (*Dirk Bouts*, 有时亦叫蒂埃里·鲍茨 *Thierry Bouts*), 一四七五年死于卢万 (*Louvain*), 非常接近范·德尔·韦伊登, 尽管他所进行的造型试验与他的意大利同时代人不同 (见卢万的《最后的晚餐》的直线透视, 图288)。许戈·范·德尔·戈斯 (*Hugo Van der Goes*, 逝于1482) 亦然, 他似乎也懂得意大利 (《波蒂纳里祭坛画》, 乌菲齐教堂)。在风格充满感情亢奋的佛罗伦萨艺术家之后, 十五世纪佛兰德绘画在汉斯·梅林 (*Hans Memling or Memline*) ——出生于莱茵地区、定居布鲁日 (*Bruges*, 逝于1494) ——的作品中以松弛告终。梅林的匀称构图、温雅表情、优美造型和精致线条, 极适宜于表现虔敬的理想和有产阶级无忧无虑的感情, 这和佩鲁吉诺雷同 (图254)。

德 国

十五世纪德国显露出混乱但十分活跃的艺术创作。与德国的政治分裂为许多小国和倾向于自治的和地方性的观点相一致, 地方画派如雨后春笋。这些画派集中在莱茵河和多瑙河地区, 遍及巴伐利亚、弗兰科尼亚和波希米亚, 远至汉萨同盟 (*Hanseatic*) 诸城和波罗的海沿岸。作为一个趋向极端的国家, 德国既倾向于神秘的超现实, 又倾向于自然主义的唯物主义。占优势的有产阶级对艺术作品的美质无所谓, 他们关心的是其

表现价值，希望作品是说教的、感人的和逼真的。神秘主义和唯物主义在表现主义的转折点中相遇，转折点在整个世纪中显得很剧烈。

德国建筑迫不及待地接受火焰式，在火焰式中，发现了其抒情倾向的媒介。德国喜好大量装饰和透雕细工，好作多窗花格和高耸尖塔的奇异拱顶（乌尔姆 *Ulm*、维也纳、施特拉斯堡）。十三世纪在威斯特伐利亚发展起来的、带有与中殿同样高度侧廊的“厅堂教堂”（“*hall church*”），传至德国南部（慕尼黑莱布弗劳恩基尔希教堂 *Liebfrauenkirche*, 1468）、奥地利、波希米亚，以及北方和波罗的海沿岸，远至但泽（*Danzig*），该地出现受英国垂直式影响的砖建筑物（桑恩 *Thorn*、吕贝克 *Lubeck*、施特拉尔松 *Stralsund* 和丹齐格等市政厅）。

雕塑现在全德有很大的进展，特别是木雕形式，产生了充满人物和装饰的大型祭坛雕刻。德国的造型原则源出于斯吕特，但带有更多的表现主义的强调。大量的作品出现于许多中心地：尼古拉·格哈特·范·莱登（*Nicolas Gerhaert Van Leyden*, 据记载1462—1473）在施特拉斯堡和特里尔；汉斯·穆尔特舍尔（*Hans Multscher*, 约1400—1467）在斯瓦比亚（*Swabia*）乌尔姆；米夏埃尔·帕赫尔（*Michael Pacher*, 约1435—1498）在蒂罗尔（*Tyrol*）；贝尔恩特·诺特克（*Bernt Notke*, 逝于1509）在吕贝克（斯德哥尔摩圣乔治教堂）；法伊特·施托斯（*Veit Stoss*, 约1440—1533）在纽伦堡。所有这些作坊，不论南方的或北方的，都显露出表现主义（躯体扭曲、带有许多破褶的衣饰的痉挛运动）和自然主义的倾向，后者促使艺术家搜寻通俗的民间型（汉斯·穆尔特舍尔），甚至躯体的

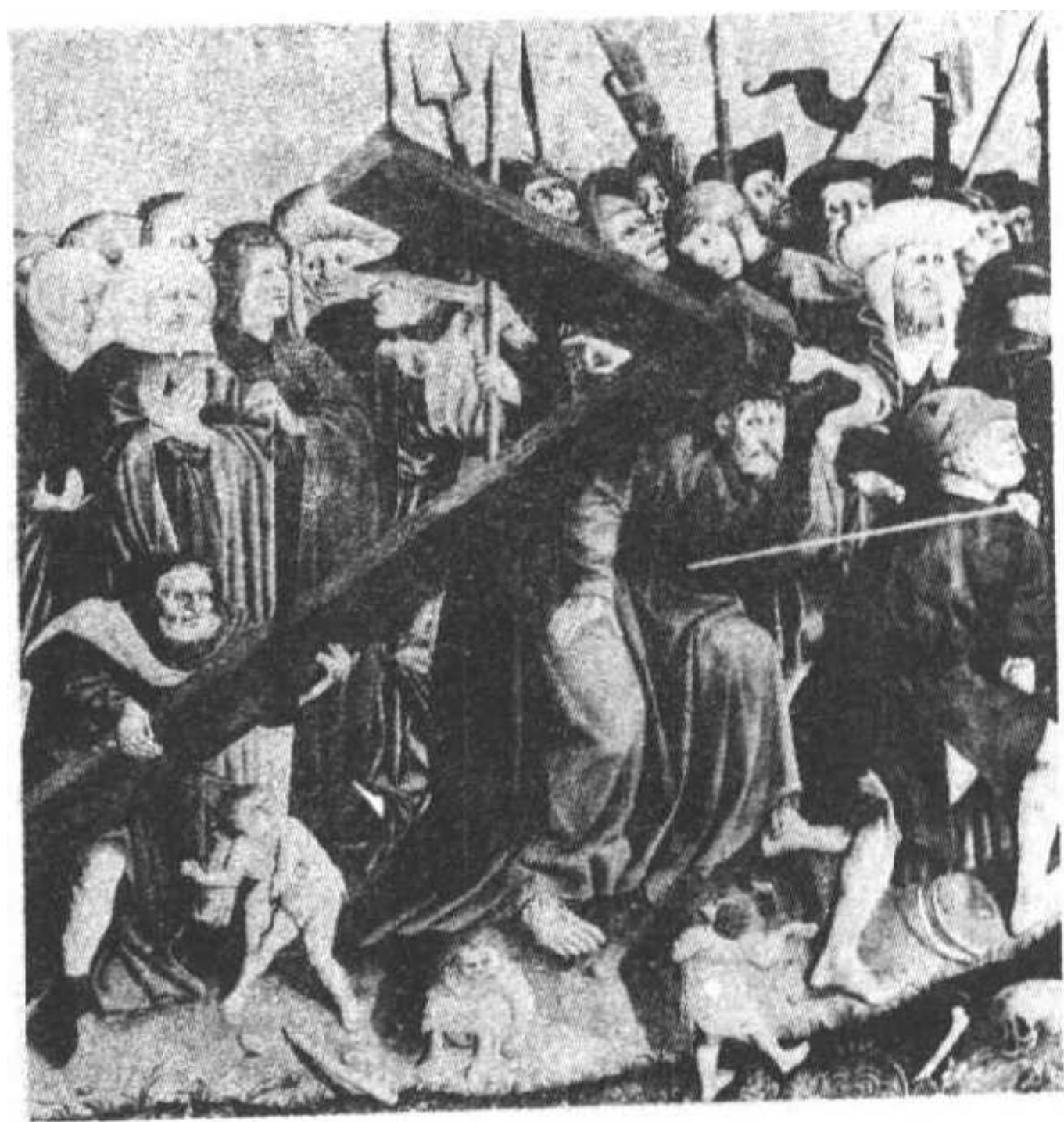


289. 法伊特·施托斯 圣母祭坛木雕 局部 使徒头像 1477—1486
克拉科夫圣母教堂

变形（《圣母祭坛雕刻》，克拉科夫，法伊特·施托斯作，1477—1486，图289），但有时候亦表现在优雅和带点女性的风格主义中（圣母雕像）。在本世纪末叶，意大利影响从南部渗入，减轻了德国风格的粗糙性。纽伦堡亚当·克拉夫特（*Adam Krafft*，逝于1509）和维尔茨堡蒂尔曼·里门施奈德（*Tilman Riemenschneider of Würzburg*，逝于1531）标志着哥特式到文艺复兴式的过渡。

诸画派相当活跃，但目标混乱不堪，因为许许多多外国影响从四面八方流入德国：法国通过莱茵河；意大利经由蒂罗尔；勃艮第（第戎）派影响从西面和南面；佛兰德则从北面。十四世纪中，锡耶纳的范例和法国的贡献促使——虽然程度不同——科隆（《克拉里斯祭坛画》）和波希米亚哥特式画派的兴起。法国—佛兰德细密画家的影响接着使德国接触到林堡兄弟的世俗艺术。十五世纪初叶，科隆和威斯特伐利亚沉湎于神秘的理想中，那是虚无飘渺但又天真地倾向于诗意的、牧歌的魅力（康拉德·冯·泽斯特 *Conrad von Soest*，图290）。这一艺术形式大约在一四三〇年到达高峰。它的最后一位阐述者是科隆斯特凡·洛赫纳（*Stefan Lochner*，逝于1451），他给予此种艺术以有产阶级的虔敬的暗示。

然而，一四五〇年左右，雕塑式风格同时从北面和南面闯入德国。在南面，勃艮第式出现于科隆汉斯·穆尔特舍尔（图



290. 康拉德·冯·泽斯特 圣母之死 约1420 多特蒙德博物馆

291. 汉斯·穆尔特舍尔 基督背负十字架 1437

柏林凯泽·弗里德里希博物馆



292. 马丁·顺高尔 叶饰 铜版

291)的通俗的、戏剧性的风格和巴塞尔康拉德·维茨(*Conrad Witz*, 约1390—1447)的高贵的艺术中,后者有力的、雕像般的密度和几何形眼光(图252),使人联想起保罗·乌切洛和安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥。同时,由罗吉尔·范·德尔·韦伊登和迪尔克·鲍茨为代表的佛兰德雕塑式沿莱茵河而下,与勃艮第式相遇,径直进入德国:纽伦堡汉斯·普莱登武夫(*Hans Pleydenwurf*)、内德林根(*Nördlingen*)弗里德里希·赫尔林(*Friedrich Herlin*)。科隆对此样式模仿得维妙维肖,以致人们会以为与其说它进入德国的轨道,毋宁说是佛兰德的轨道(《圣母的生平》、《吕弗尔斯贝格受难》和《圣泽韦林受难》等诸大师);联结莱茵画派和罗吉尔·范·德尔·韦伊登的纽带为梅林所证明,他把神秘主义的气息从科隆带回到布鲁日。然而,在十五世纪最后的十年中,一种民族化的德国式在

中莱茵地区和德国南部发展起来（扬·波拉克*Jan Pollack*、米歇尔·沃尔格穆特*Michel Wohlgemut*），它源出于勃艮第式和佛兰德式的混合，给予绘画以某些类似佛兰德式给予建筑的东西；这主要由科尔马（*Colmar*）马丁·顺高尔（*Martin Schongauer*，逝于1491）取得成功。受罗吉尔·范·德尔·韦伊登的极深影响，顺高尔的媒介主要是雕版，一种复制图画的新技术，它使德国艺术家的工艺天性、对精细技艺的喜好和对无限复杂细节的热情得到满足（图292）。只是在本世纪末叶，意大利影响渗入蒂罗尔——米夏埃尔·帕赫尔在此受到曼泰尼亚的启迪，并到达奥格斯堡——老霍尔拜因在此被乔瓦尼·贝利尼的和谐风格所吸引。

法 国

在北欧国家中，法国最接近文艺复兴。被“百年战争”的灾难削弱的法国——在战争中失去了在欧洲文化中的领导地位——毫无保留地在整整一个世纪中投入建筑的火焰式。但是雕塑的演变显示出脱离斯吕特的粗糙的戏剧性风格的进步，斯吕特风格首先影响勃艮第，后来到罗纳河（*Rhone*）地区，最后进入米迪（阿尔比教堂唱诗班席围屏《先知和西比尔》）。在卢瓦尔河（*Loire*）两岸建立的宫廷给予该地区以新的重要性，并使该地区闻名的节制精神益发显著。一四六〇年左右，褶皱状式不那么呆板了，表现主义温和得多了，面部的个性削弱了，现在艺术家被青春、雅致和娇柔所吸引。根据民族气质的要求，感情的描绘更为节制，表现其内在精神的意义更甚于其外在的、肉体的和戏剧性的效果。本世纪末叶，在与意大利交战后，土



293. 阿维尼翁画派 阿维尼翁圣母哀子图 约1460 巴黎罗浮宫

生的法国的和谐倾向与意大利的源流相融，如表现在米歇尔·科隆贝（*Michel Colombe*, 约1430—1512）的作品中，他在南特（*Nantes*）教堂中为布列塔尼弗朗西斯二世及其妻造墓。

欧洲作为一个整体来看，法国绘画和意大利绘画最远离哥特式观点。巴黎画派被“百年战争”所挫，新的艺术中心在北部，在卢瓦尔河两岸和普罗旺斯。瓦朗西安（*Valenciennes*）和亚眠的画家追随佛兰德风格，但稍稍减少其粗糙性。阿维尼翁（*Avignon*），由于其有利的地理位置，已经成为十四世纪世界主义的（法国—意大利的）一大艺术中心，产生了十五世纪上半叶最优秀作品中的两件杰作：《圣母加冕礼》（昂盖朗·卡东 *Enguerrand Quarton*, 亦称夏隆东 *Charonton*）和《阿维尼翁圣母哀子图》（图293）。后者——神秘主义的最高表现之一



294. 让·富凯 艾蒂安·谢瓦利埃和圣斯特凡 柏林凯泽·弗里德里希博物馆

295. 让·富凯 圣詹姆斯被斩首 艾蒂安·谢瓦利埃祈祷书

细密画 1450后 尚蒂伊孔德博物馆

——把强烈的感情、构图的纪念碑式节奏和雕塑造型的抽象美，统统集于可赞叹的综合之中，堪与十五世纪佛罗伦萨画家比美。意大利精神亦鼓舞着这位无名画师，他于一四六〇年后为勒内一世（*Rene I*）的寓言性传奇故事饰绘（维也纳图书馆）。在卢瓦尔河畔图尔，让·富凯（*Jean Fouquet*，逝于1477—1481间）——一四四五年游访意大利——避开哥特式精神，赞同十五世纪的造型观点，对此他竭力予以法国化。他取古典型建筑，放弃哥特式造型的复杂曲线，代之以佛罗伦萨的有凹槽的衣饰；象意大利人一样，他对空间透视诸问题感到兴趣，同时试图在风景画中把几何透视和空间色彩透视结合起来。他的《圣母像》（安特卫普博物馆）——十五世纪最完美的作品之一——是和谐的典范，可与巴尔多维内蒂的圣母像并驾齐驱。他的肖像画具有意大利的全部壮观，但更具强调的真实性（图294）。虽然是一位细密画家（《艾蒂安·谢瓦利埃祈祷书》，图295；为约瑟夫《犹太古迹》作插图），让·富凯为法国指明了通



296. 挂毯 贵妇人和独角兽 约1500 巴黎克吕尼博物馆

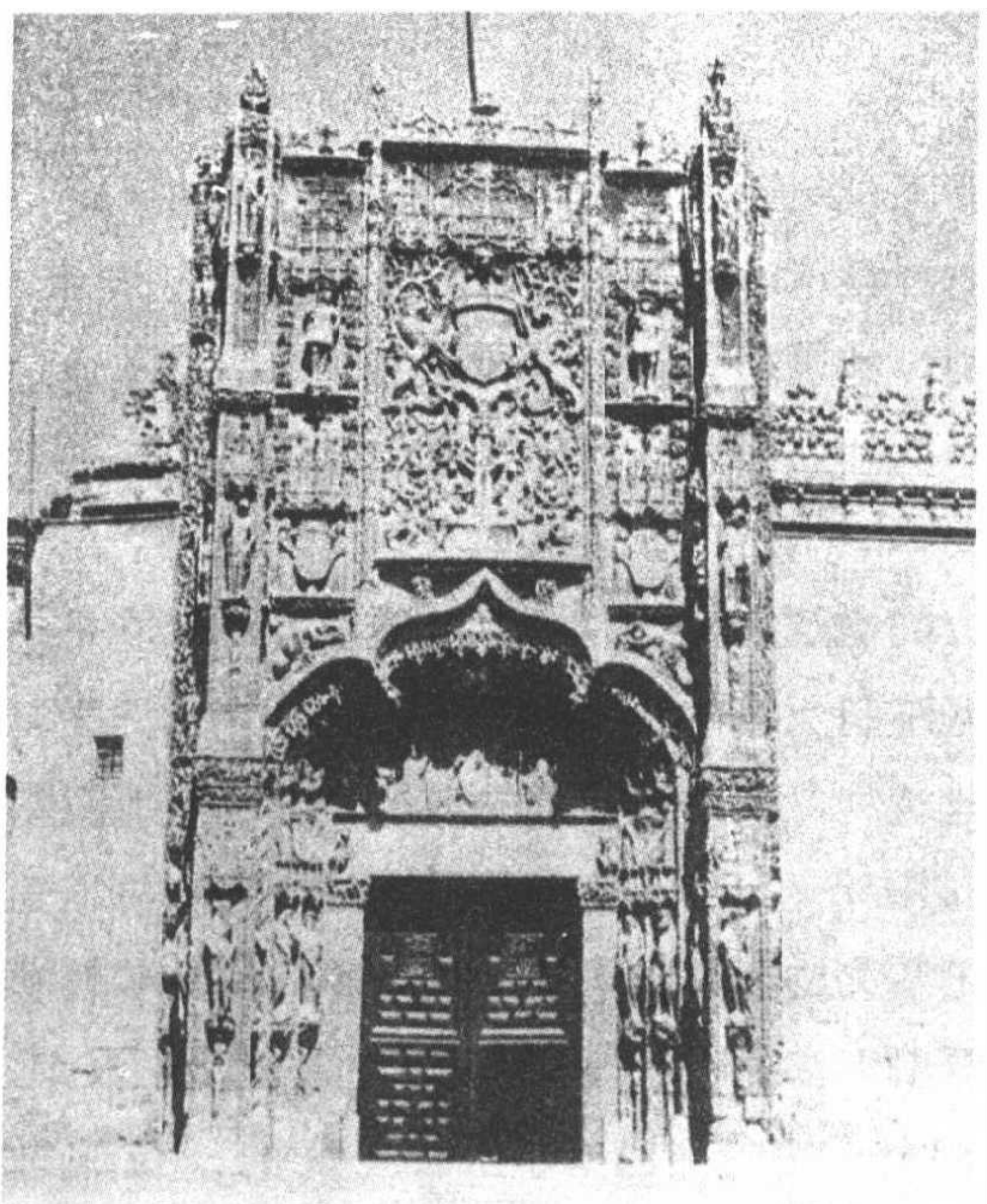
向文艺复兴的道路。他所奠基的传统由穆兰画师 (*Master of Moullins*) 新鲜的意大利气质所丰富 (图256), 后者, 由于其和谐的美学观点和虔诚的清静无为精神, 是一位与乔凡尼·贝利尼、吉兰达伊奥、佩鲁吉诺和梅林有亲缘关系的天才。

在工艺美术方面, 法国使挂毯艺术达到顶峰。在英国占领前, 巴黎的作坊撤退到阿拉斯和图尔。图尔手艺人生产带有王家和牧歌风味的、富有诗意的挂毯 (图296), 而阿拉斯手艺人主要织造佛兰德式人物众多的历史场面挂毯。

西班牙和葡萄牙

人们可能以为十五世纪西班牙进入了意大利的轨道，可是恰恰相反，她拒绝这样做，她的浪漫气质使她接受了火焰式。在雕塑和绘画两方面，她隶属于佛兰德和德国艺术，甚至通过阿拉贡王朝的那不勒斯和西西里，将佛兰德和德国艺术输入意大利。

火焰式是由北方的建筑家介绍的。十五世纪目睹可能是佛兰德人的创造——塞维利亚教堂 (*Seville Cathedral*)，一座有五个中殿的壮丽的建筑物，受地方性型的启示，巴塞罗那教堂 (*Barcelona Cathedral*) 在十四世纪为地方性类型树立了第一个榜样；十六世纪塞戈维亚教堂 (*Segovia*) 和萨拉曼卡教堂 (*Salamanca*) 均源出于塞维利亚教堂。科隆建筑师汉斯 (*Hans of Cologne*)——由参加巴塞尔宗教会议的一位主教带到布尔戈斯——为布尔戈斯教堂 (*Burgos Cathedral*) 造了两座高耸的尖塔 (1442—1458)，仿科隆教堂的尖塔设计。布尔戈斯作坊营造了在西班牙发现的第一批火焰式纪念碑建筑 (布尔戈斯教堂康斯特布尔小教堂 *Constable's Chapel*, 1482，系上述的汉斯之子西蒙·德·科洛尼亚 *simon de Colonia* 所建)。火焰式找到了一片心甘情愿的土壤，由于摩尔传统在西班牙解放后仍深深地扎根于西班牙，火焰式现在与摩尔式溶合，在天主教国王的时代中创造了穆德哈尔式 (*Mudejar*) 艺术，在这种艺术中，来自两种风格的大量装饰密集在整个纪念碑建筑上。天主教国王时代的风格，有时候叫做“伊萨贝拉式” (*“Isabel-line”*)，那是西班牙建筑中第一次真正的本土的表现形式。被纹章图案和穆德哈尔式特性所丰富，那是胜利的君主政体的傲



297. 圣格雷戈里奥学院（1488—1496）入口 巴利阿多里德

慢表现。里昂（*Lyons*）移民的儿子胡安·瓜斯（*Juan Guas*）以此种风格在托莱多建造圣胡安王宫（*San Juan de los Reyes at Toledo*, 1478）和在瓜达拉哈拉（*Guadalajara*）建造王子宫（*Infantado Palace*, 1480），同时，布鲁塞尔的一个流放者——现为托莱多教堂（*Toledo Cathedral*）监工——的儿子恩里克·德·埃加斯（*Enrique de Egas*）建造王家礼拜堂（*Royal Chapel*），覆盖格拉纳达教堂（*Granada Cathedral*）内的天主教国王墓。这一风格的最精美的纪念碑建筑之一是巴利阿多里德圣格雷戈里奥学院（*Colegio de San Gregorio at Valladolid*, 图297），建筑师不详；装饰是花卉菜蔬形状，如曼努

埃尔式 (*Manueline*) 艺术。在天主教国王时代, 这教堂的不同部分的设计呈现出一种独创性, 这种独创性一直延续到十八世纪: 唱诗班席 (*coro*) 设在中殿底端壁洞, 交叉点以西, 被布满雕刻的高墙所包围; 圣坛 (*capilla mayor*) 在一片白墙处结束, 墙前有一个巨大的布满装饰的祭坛 (*altar mayor*)。精巧的铁格或铁屏, 用来隔开唱诗班席、祭坛和祈祷处。

西班牙雕塑在建筑的同样道路上发展, 制作巨大的装饰背景、礼拜用的陈设品、充满人物的大型祭坛、牧师座位 (*sillerias*) 和唱诗班席围屏 (*trascoros*)。来自勃艮第、法国和德国的大批艺术家从事这些物体的制作; 最杰出的是在布尔戈斯, 希尔·德·西洛埃 (*Gil de Siloe*), 无疑是来自佛兰德或德国的一个改宗的犹太人, 他兼善木雕 (米拉弗洛雷斯卡尔特修道院 *Charterhouse at Miraflores* 祭坛雕刻) 和大理石雕刻 (米拉弗洛雷斯约翰二世和伊萨贝拉墓, 始于1489), 介绍了一种强烈



298. 希尔·德·西洛埃和迭戈·德·拉·克鲁斯

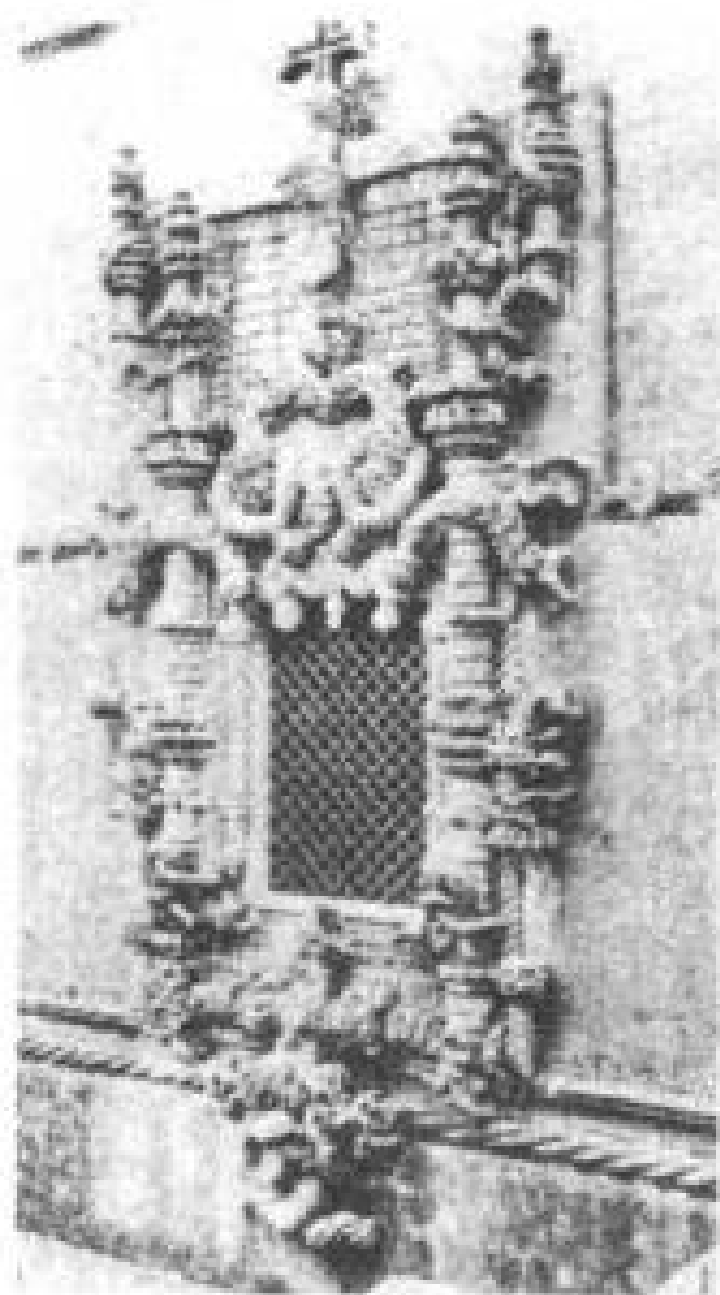
卡尔特修道院教堂祭坛镀金木雕 1494—1499

米拉菲奥里 (布尔戈斯附近) 卡尔特修道院教堂

299. 佩德罗·贝鲁格特 火的考验 马德里普拉多宫

的德国风格、风格主义的优雅和情感的强度，开创了雕塑的卡斯蒂利亚派（图298）。

绘画是基于佛兰德的范例。在加泰罗尼亚，路易斯·达尔毛（*Luis Dalmau*）——一四三一年去佛兰德——于一四四五年完成相当于范·埃伊克的模仿作品：巴塞罗那教堂康塞勒祭坛画。哈科马尔特·巴索（*Jacomart Baco*）、豪姆·乌格特（*Jaume Huguet*）、巴托洛梅·贝尔梅霍（*Bartolomé Bermejo*）、巴勃罗·贝尔戈斯（*Pablo Vergos*）、费尔南多·加列戈斯（*Fernando Gallegos*），都是同样的佛兰德传统的信徒。在天主教国王治下，卡斯蒂利亚艺术家佩德罗·贝鲁格特（*Pedro Berruguete*，逝于1503）——曾在意大利工作过一段时期——果断地转向十五世纪的观点，从而使绘画脱离了佛兰德的羁束（图299）。安达卢西亚阿莱霍·费尔南德斯（*Alejo Fernández*，逝于1543）以意大利的优雅减少了佛兰德的粗糙性。



300. 迪奥戈·德·阿鲁达 曼努埃尔式窗 基督骑士女修道院
葡萄牙托马尔 约1510

301. 弗朗西斯科·德·阿鲁达 贝莱姆塔楼 里斯本 1516

302. 努尼奥·贡萨尔维斯

王子三联画

圣文森特礼拜堂祭坛画

捐助人（局部）

约1460

里斯本国家博物馆

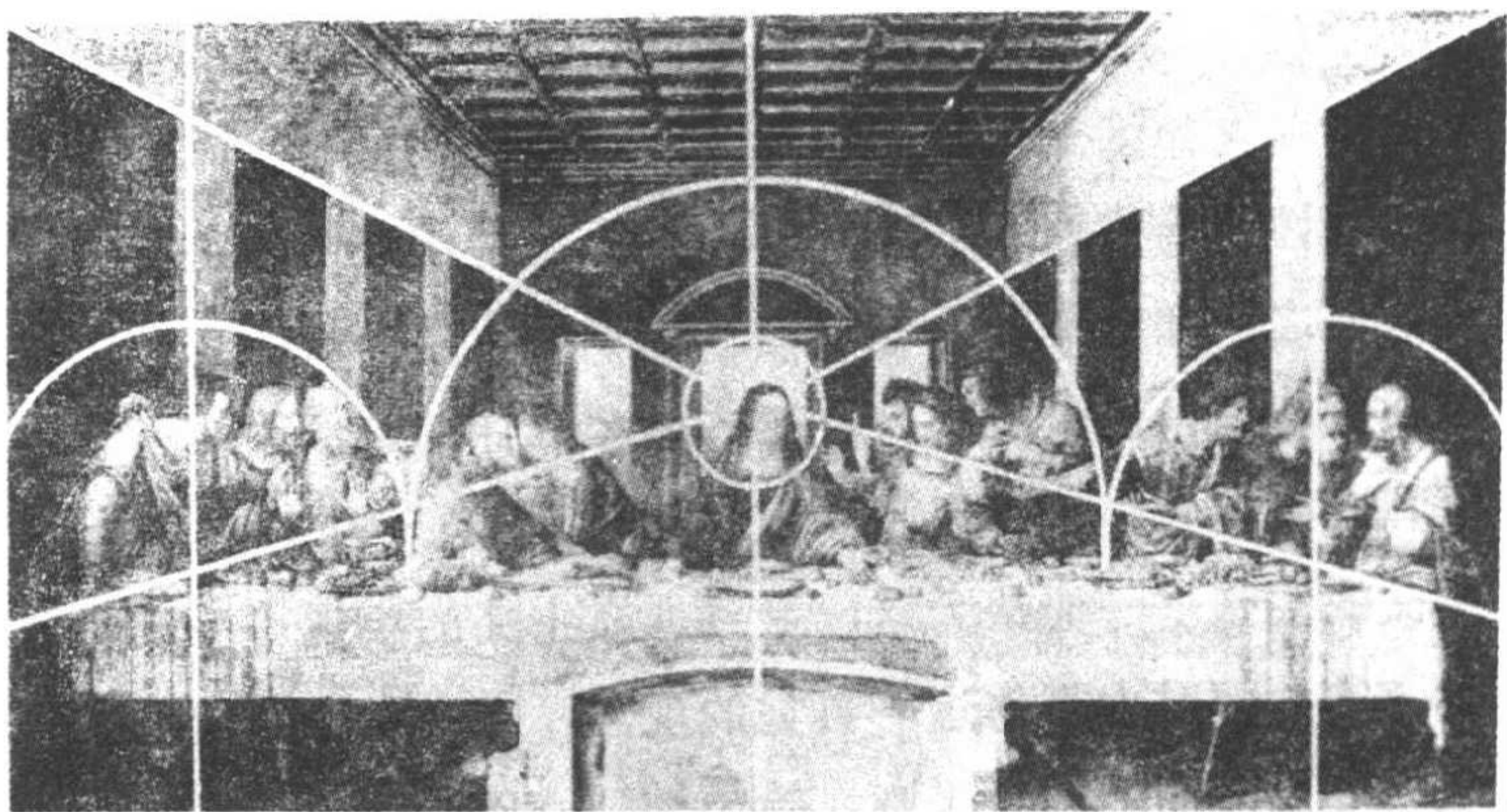


随着大洋彼岸的许多伟大发现，葡萄牙在曼努埃尔国王（*King Manuel*, 1495—1521）统治期间骤然繁荣兴旺起来，由于王朝统治者的提倡，艺术得到长足的进步。葡萄牙在那时创造了一种极为抒情的风格，这在西方是少见的，它反映了葡萄牙大探险家们的亢奋情绪。这种风格叫做曼努埃尔式。象天主教国王时代的艺术一样，这种风格有双重面目——哥特式和文艺复兴式。曼努埃尔式发展起来：博伊塔克（*Boytac*）的塞图巴尔（*Setubal*）教堂和巴塔利亚（*Batalha*）修道院（约

1509)；迪奥戈·德·阿鲁达 (*Diogo de Arruda*) 的托马尔基督骑士女修道院 (*Convent of the Knights of Christ at Tomar*, 约1510, 图300)；弗朗西斯科·德·阿鲁达 (*Francisco de Arruda*) 的贝莱姆塔楼 (*Tower of Belem*, 约1516, 图301)。这些人营造了这种建筑形式中最有诗意的建筑物——一种石头的自然主义交响乐。

西班牙人胡安·德·卡斯蒂略 (*Juan de Castillo*) 把这一创造变成一种平面的装饰技巧 (贝莱姆哲罗姆 *Hieronymite* 修道院, 1517)，从而使这一创造性的血管干枯了。

葡萄牙绘画象西班牙绘画一样，是佛兰德绘画的派生。它产生了具有敏锐的现实主义眼光的艺术家，以及十五世纪的艺术顶峰之一，即圣文森特祭坛画 (里斯本博物馆)。这幅肖像作品，约一四六〇年委请努尼奥·贡萨尔维斯 (*Nuno Gonçalves*) 绘制 (图302)，显露出扬·范·埃伊克 (一四八二年游访葡萄牙) 的强烈的现实主义。



303. 莱奥纳尔多·达·芬奇 最后的晚餐

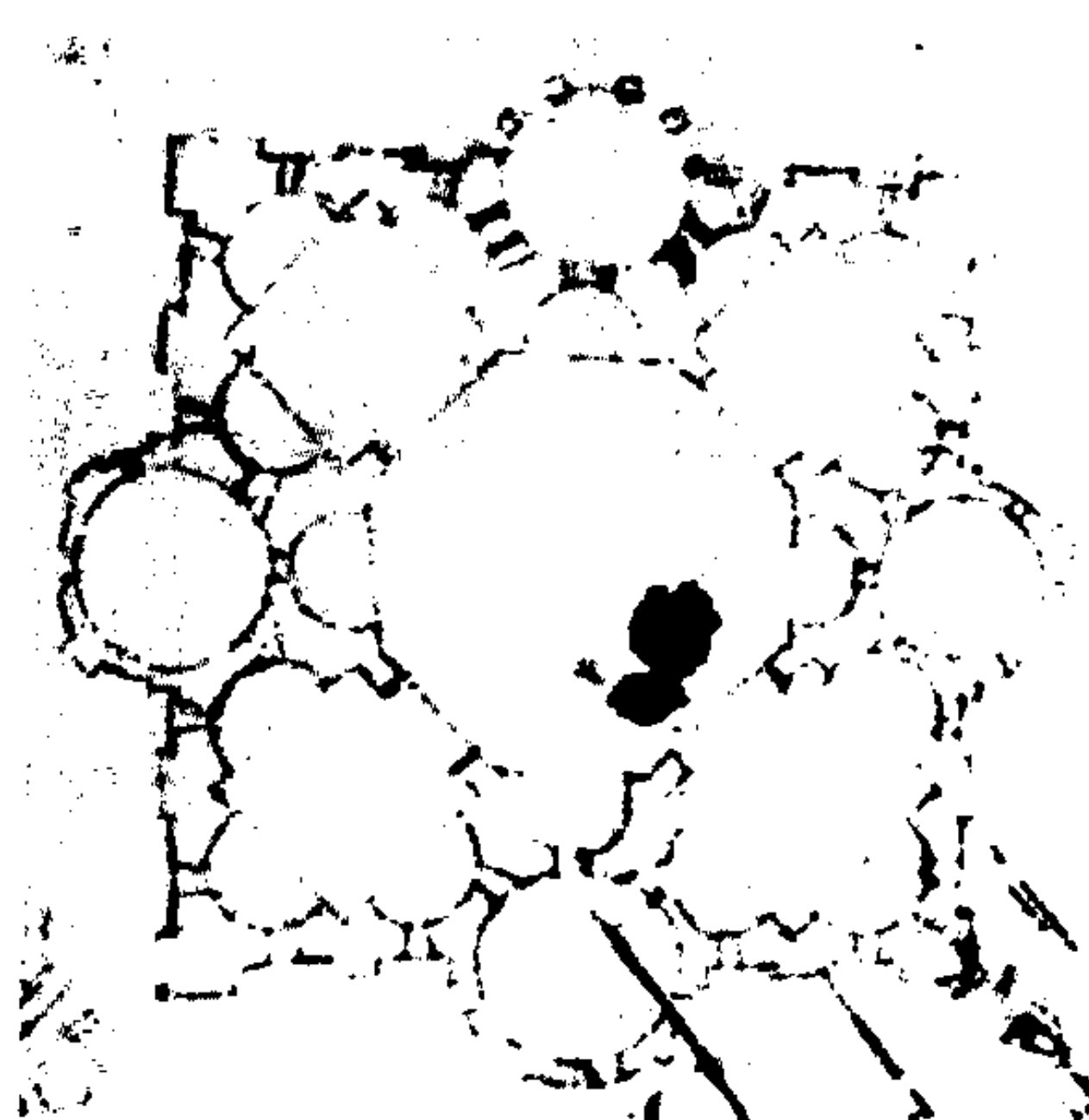
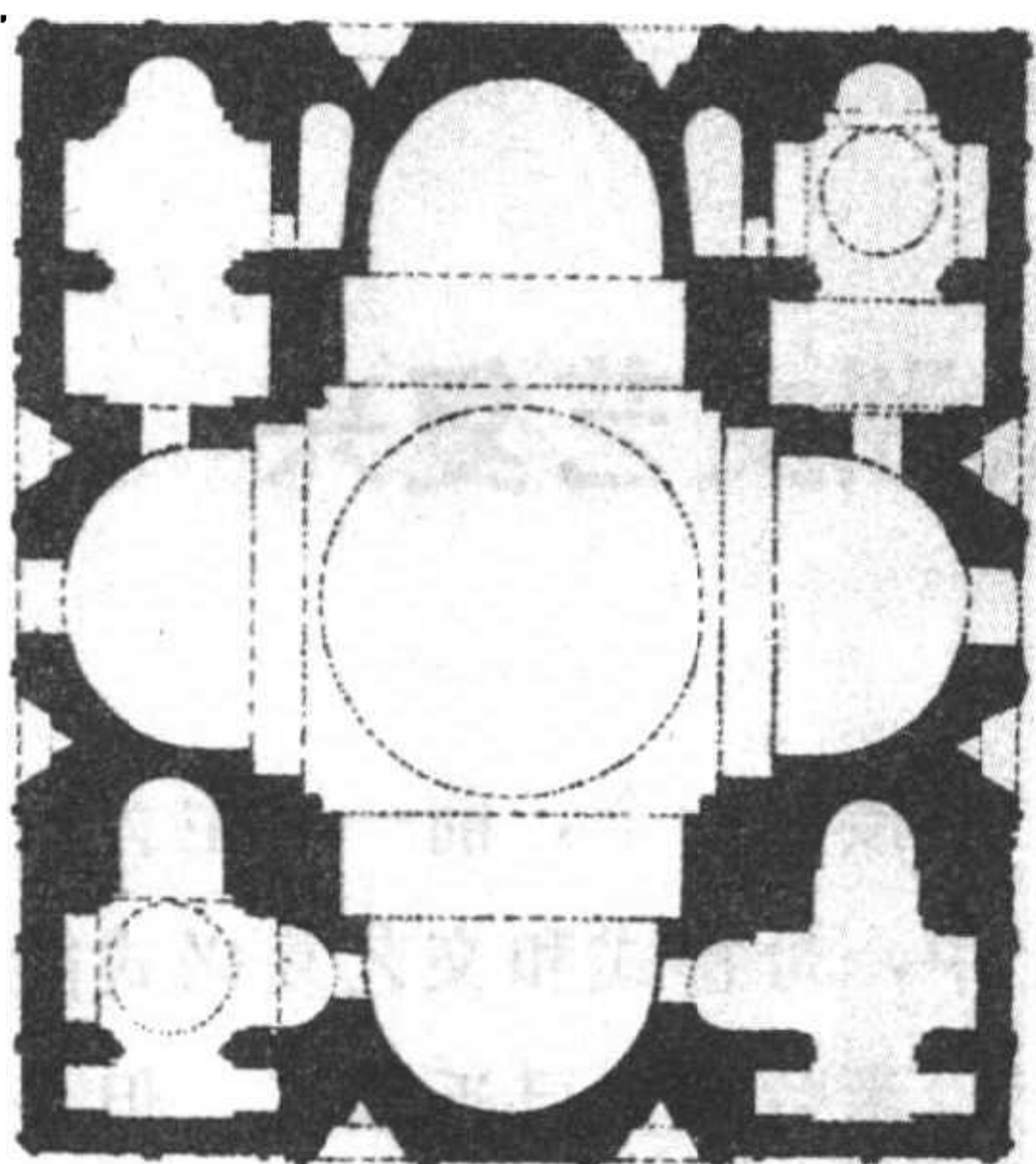
显示构图的基本原则 米兰恩施圣马利亚教堂

Ⅵ 十六世纪欧洲文艺复兴

西方不同的艺术文明平稳地一个接着一个，前一个生育后一个，延续到十六世纪。十五世纪中，哥特式和文艺复兴式能够和平共处，佛罗伦萨教堂兴建时，米兰教堂已近竣工。但是十六世纪后，西方艺术被相互排斥的敌对思想，甚至民族竞争所分裂。新民族的成熟——各有所贡献，均曾与长期确认的文化样式相抗衡——增添了西方表现形式的财富，引起了欧洲三百年的创造性高潮。

两个人物代表着敌对的思想：埃拉斯米斯 [*Desiderius Erasmus*, 1466?—1536, 荷兰学者] 和路德 [*Martin Luther*, 1483—1546,

德国宗教改革领袖」，人文主义者和先知，和事佬和革命者。埃拉斯米斯，他的梦想是把万神殿的英雄引入天堂，他只看到事物的共性，竭力挽救欧洲的精神统一；对他来说，不存在理性无能使之调和的差异；他认为信仰本身即是确认的真理，就象古人的智慧，已经成为人类遗产的一部分；可以说他近乎把揭示和灵感混为一谈。至于路德，“陶醉于上帝的人”，则以神秘主义的主张——他认为这已受到人文主义的藐视——反对理性的统治。面对人类的这一自觉的观念，唯在理性的指导下，将生活变成才能的精巧平衡，给予神，就象给予人一样，应得的一分，路德从中世纪的深处带来人类的形象：没有神恩的帮助就无能为善，在罪人的命运下呻吟，这种命运是从再发现的



中心布局

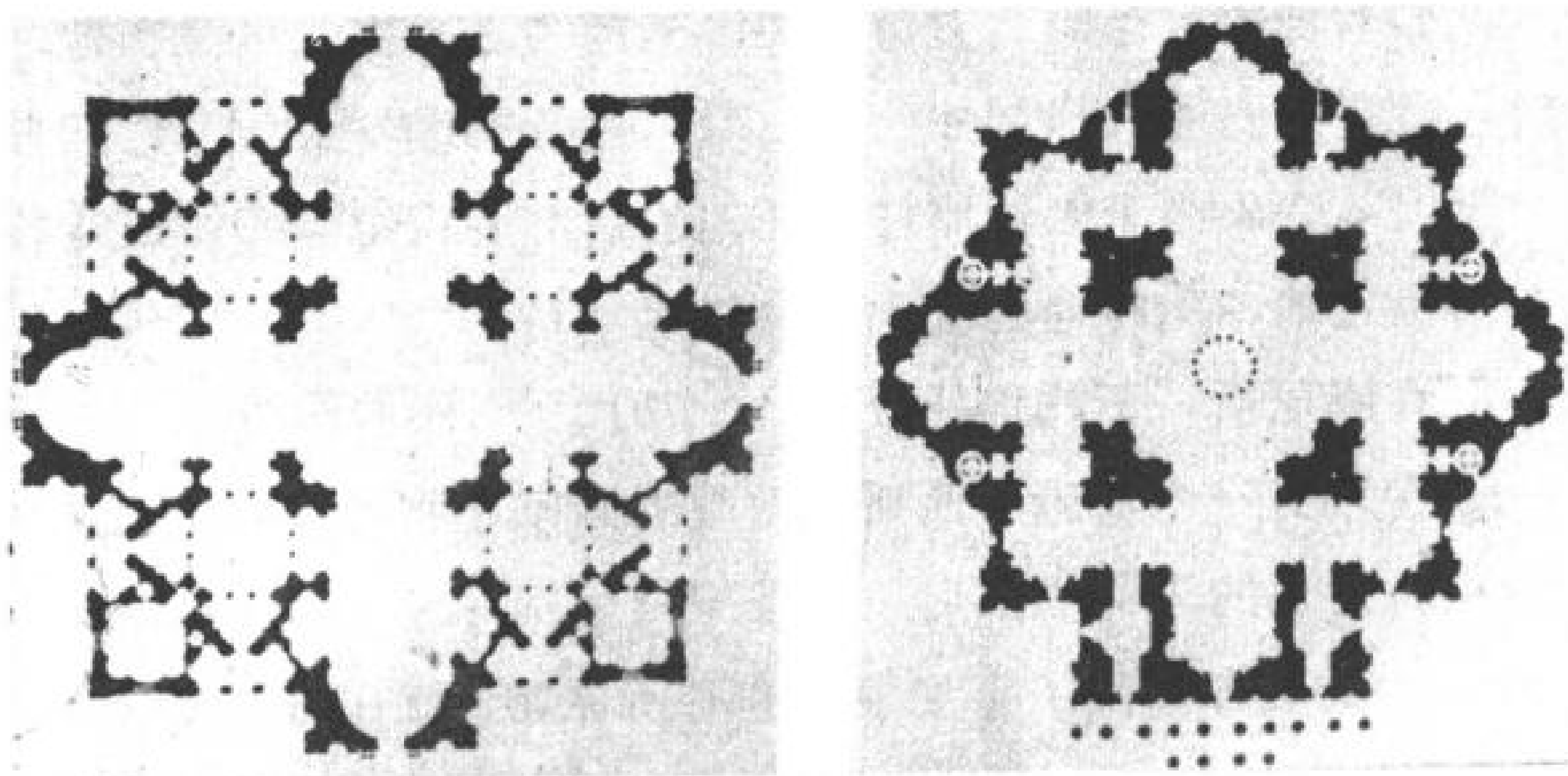
304. 圣徒教堂平面图 阿尼 1031 前

305. 中心布局教堂平面图 莱奥纳尔多·达·芬奇绘

巴黎法兰西学院图书馆

306. 布拉曼特 圣彼得教堂平面图 罗马

307. 米开朗琪罗 圣彼得教堂平面图 罗马



《旧约》中复活的一个可怖的上帝所加予的。在教会打算原谅基督教人道主义的梦想和罗马的教皇统治将异教主义带到洗礼盘旁之时，路德则把教会拖回到神秘之中。

甚至意大利现在亦发现自身被这两种力量所撕裂。在罗马以理智为由，在威尼斯则以情感为由，拉斐尔和提香正在阐释古典主义的法则，古典主义将一件艺术作品的结构植基于其各个部分的恰当和成功的平衡，因此就需要最少的各别特性，为一种理想美的安详的非个性化而牺牲任何有标记的表现。与此同时，继承十五世纪长期实验的布拉曼特，给予他的罗马作品以古代纪念碑建筑的精确比例。是他把萦绕十五世纪的中心布局作为和谐的象征，使之日趋完美（图304—307）。然而，这一古典理想主义很快被米开朗琪罗扬弃，因为如果他把人类的力量美化到一个超人的程度，那末在与上帝相比时，最好是揭露人类的可笑的弱点；西斯廷教堂的英雄们具有很大的力量，但他们知道在与上帝作斗争时，这种力量决无助于他们。这一失衡引起折磨他们身躯的、使他们脸容阴沉的绝望。如果米开朗琪罗能够将这些表现形式的极端性保持在他的美之法则的范围

内，那末是他自己的能力而非他人的能力之奇迹，可是在他之后，没有东西能够抑制如此的狂暴。米开朗琪罗给予建筑以“肌肉”，就象给予人体那样；在他的后继者将纪念碑做成竞技大力士之前，他将他的纪念碑做成运动员。

在威尼斯，丁托雷托(*Tintoretto*)——被米开朗琪罗所迷——卷入另一个梦想。西斯廷教堂的画家在将人类与上帝作比较中所发现的人类的弱点，在圣罗科学院(*Scuola di San Rocco*)的装饰家的宇宙规模中亦有所显露。就在哥白尼(*Copernicus*)证明这一小小的地球——人们相信它是万物之中心



十五世纪的轮廓分明的制图术追求结构的精确无误；十六世纪画家则以柔和的过渡修光轮廓。拉斐尔牺牲表情以求和谐，而米开朗琪罗成功地综合诸冲突的因素。

308. 卡洛·克里韦利 坎代莱塔圣母像 局部 1488(?) 米兰布雷拉

309. 拉斐尔 大公圣母像 局部 约1505 佛罗伦萨皮蒂宫

310. 米开朗琪罗 特尔斐女巫 壁画局部 1508—1512 罗马西斯廷教堂

——不过是宇宙中的一个微粒，宇宙的界限突然被发现是无边无际之时，丁托雷托亦看到了这一点，然而另一个十六世纪的矛盾的原则，把以能自制而自豪的人们拖回到微不足道之中：

布勒格尔 (*Bruegel*, 有时写成 *Breughel*) 在佛兰德拟以他的大自然的“无上的和平”解决这一冲突。丁托雷托的人性似乎勉力对付茫茫的空间——黑暗的激流、光的泛滥和空间的漩涡, 促使形式在其自身的痕迹中扭曲和旋转, 丧失其全部密度, 被阴影和阳光的齿撕成碎片, 被上帝所啮。

牺牲和谐的比例以求效果; 表现形式的狂暴; 以表现恍惚般的运动替代宁静状态从而打破平衡; 对无限性的追求, 这种无限性与被阴影、光或空间所吞没的形状的完整性相抵触, 这些仅是一种被历史学家称之为“巴罗克” (*Baroque*) 的新美学的一部分特点。

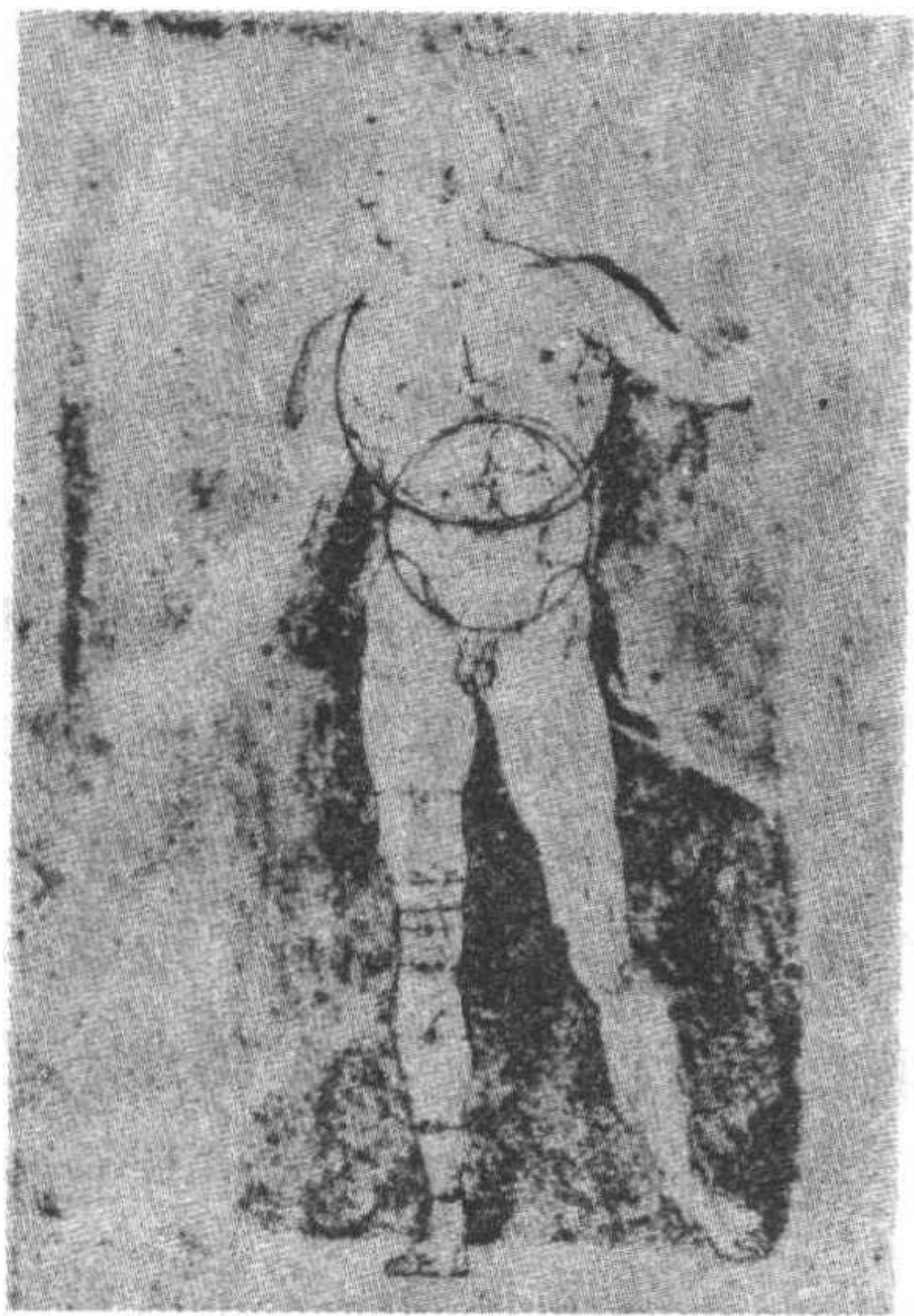
本世纪下半叶, 意大利出现批评家谓之的“风格主义” (*Mannerism*) ——古典主义和巴罗克式之间的一种模糊的相互作用。威尼斯画派除外, 它保持其全部生命力, 或许因为它是最后一个来者, 意大利所有的画派均患此风格之病——一种神经机能症, 一种无能表明自身的症状, 这使被大师们的权威所压倒的第二流艺术家们在人物的描绘中, 出现夸张的姿态和表情、过长的比例和不自然地扭曲的身躯。

这一紧张不安的失衡从意大利传至欧洲各地。文艺复兴欧洲和哥特式欧洲之间的差异起初是一种狂热。不同民族的流派, 丝毫未改变它们的结构, 满足于从国外吸取装饰的词汇, 他们将此作为另一种装饰用于火焰式中。他们未能掌握佛罗伦萨的纯粹作品的含义, 于是在恶名远扬的帕维亚修道院 (*Certosa of Pavia*) 中寻求文艺复兴的样式, 修道院就象纹身般地满布花叶饰, 过多的栏杆、华柱、小爱神及各种插入物, 仍然不足以震惊习惯于他们自己教堂的花边的人们。这就是西班牙金盘式 (*plateresque*)、卢瓦尔 (*Loire*) 诸城堡和德国文艺复兴的

源泉。

无论如何，当一五三〇年罗马的威望将十足的文艺复兴式强加于人时，欧洲发现自身不能适应，没有追随莱奥纳尔多、拉斐尔或米开朗琪罗的令人敬畏的范例，而取意大利艺术的怪癖——风格主义，欧洲的这种曲解自然地继续着火焰式。产生于这样的价值激变的转折点，只能有助于风格主义的蔓延——在阿姆斯特丹、莱登（*Leiden*）、安特卫普、枫丹白露、巴塞尔兴旺起来，并沿多瑙河进入西班牙和葡萄牙。

我们以为对一个在哥特式迷宫中迷失了好几个世纪的欧洲来说，意大利文艺复兴一定是一个可怕的梦魇，可是令人惊奇的是这个混乱并不很糟。但是，哥特式已经耗尽其全部可能性，意大利式（*Italianism*）对全欧的丰富影响给欧洲贫血的静脉带来了新鲜的血液。一个个国家接连发现更新的创造力，产生能够表现本国才能的信心。接受来自克里特岛移民埃尔·格



311. 丢勒

人体的比例

素描

维也纳阿尔贝蒂纳美术馆

雷科 (*El Greco*) 的西班牙，利用风格主义的“昏睡”表达狂喜。在另一个极端，布勒格尔给人类和宇宙的关系以泛神论的解释，从而为人文主义作出佛兰德的贡献。在纽伦堡，丢勒的悲观主义哲学对德国人无能将世界的无穷复杂性降低到人类的尺度作出总结；在意大利之外，他也许是欧洲最伟大的艺术家和最清醒地认识到文艺复兴的局限性的人。但是，十六世纪欧洲最令人称奇的事件是法国之惊人的和突然的转化。欧洲那个地区的资源丰富性——偶然地介乎北方和地中海地区之间——在一个曾经创造贴配其天才的哥特式文化的国家之才能中得到了最好的显示，这个国家吸收新的美学到如此的程度，成为意大利拒绝充当的古典主义之护卫者，迅速而完全地放弃了哥特式。

欧洲刚刚吸收文艺复兴时，就发现面临另一个运动——阿尔卑斯山另一边的反宗教改革运动 (*Counter Reformation*)——的美学。在普遍重新估量价值的过程中，欧洲将发现它的真正的成熟，经过一个崭新的但短暂的生长时期后，这种成熟促成十七世纪的惊人成就，十七世纪是欧洲最好的世纪。

但是倾向于新的基督教人道主义的宗教改革运动完全属于十六世纪。一五六〇年至一五八〇年间，不论维尼奥拉还是卡拉奇兄弟，为建筑——如为其它艺术——制定了法则；反抗这些法则的卡拉瓦焦 (*Caravaggio*) 毕竟是阿戈斯蒂诺·卡拉奇 (*Agostino Carracci*) 和安尼巴莱·卡拉奇 (*Annibale Carracci*) 的同时代人。共同建立这一美学——十七世纪从中提取它的准则——的艺术家们，将在下一章中加以讨论；他们是那个非凡的世纪的丰富多产之明证；在这个世纪中，一个完整的思想世界形成——一个完整的形式和感情世界，在这个世界中，

理性的严峻与最激烈的情发生了冲突。

意大利

在十六世纪，意大利的全部力量被罗马所吸收。这个“永恒之城”正从中世纪的沉睡中苏醒，由于伟大的教皇朱利叶斯二世（*Julius II*）、莱奥十世（*Leo X*）和保罗三世（*Paul III*）的活动，罗马成为教会精神力量的公认中心和欧洲文学艺术的故乡，以及人文主义者的祖国。一五四〇年后，所有的欧洲艺术家在罗马会合。被这些要求削弱的意大利其它画派成了罗马的卫星。一四八〇年至一五一〇年间，古老的佛罗伦萨画派依然担当着作坊的任务，意大利艺术家们在这个作坊中度过学徒期，但是佛罗伦萨很快地因失去其最有希望的成员而受挫，变成了风格主义的顺从的牺牲品。唯威尼斯对来自罗马的召唤置若罔闻，走她自己的道路，在她周围聚集起一个意大利北部的重要流派。

建 筑

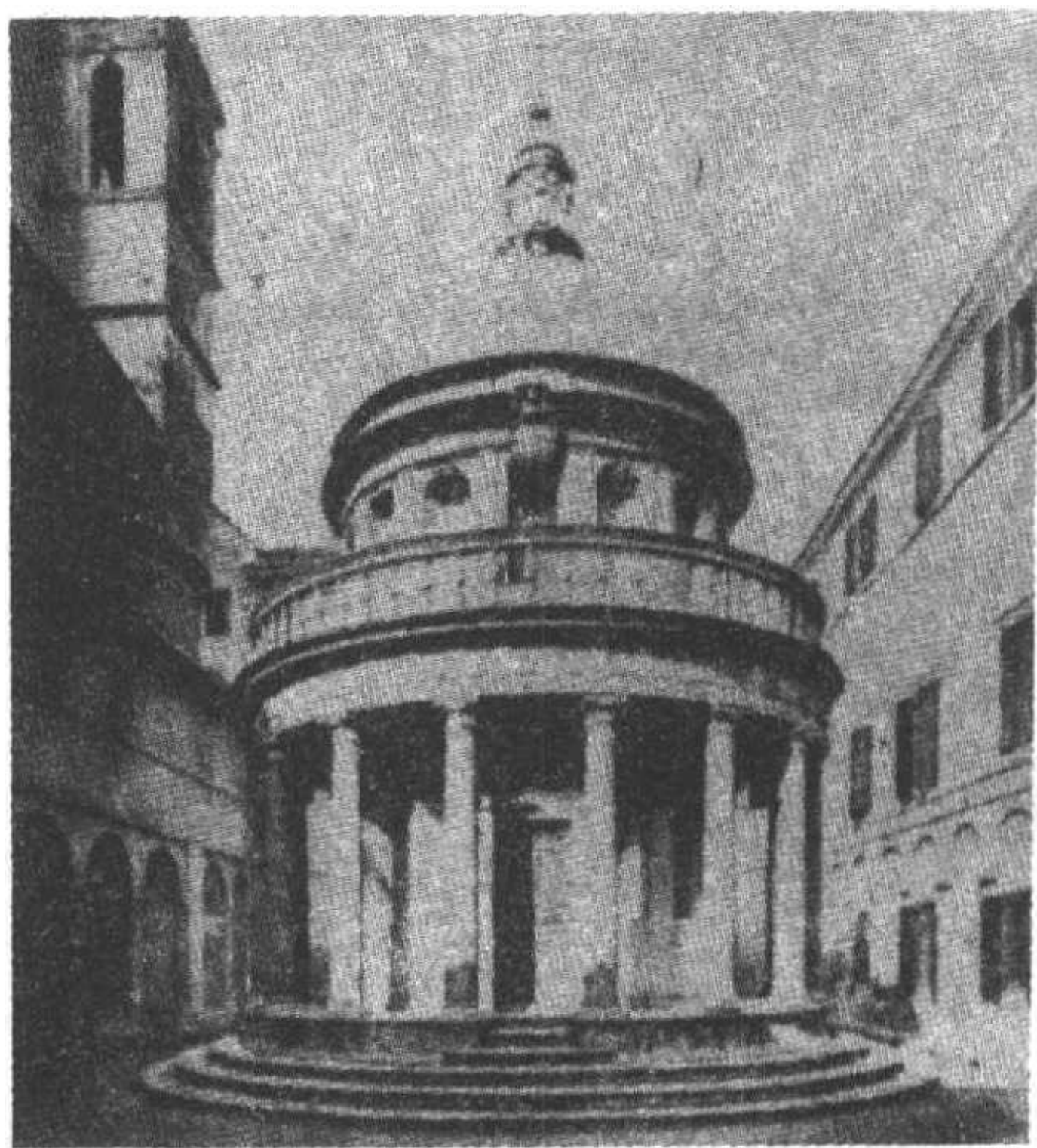
十五世纪意大利建筑是线和面的相互作用，十六世纪意大利建筑则开拓总体和容积，明显地将纪念碑建筑接合成壁洞和层楼。仿古不再限于装饰，现在建筑师受到古代建筑结构之启示。源出于佛罗伦萨的建筑艺术在十五世纪中倾向于优美雅致，但是十六世纪建筑——由于在皇帝和教皇所在的城市中发展起来——从事大规模的工程，首先力求给人以力量的印象。

12. 布拉曼特

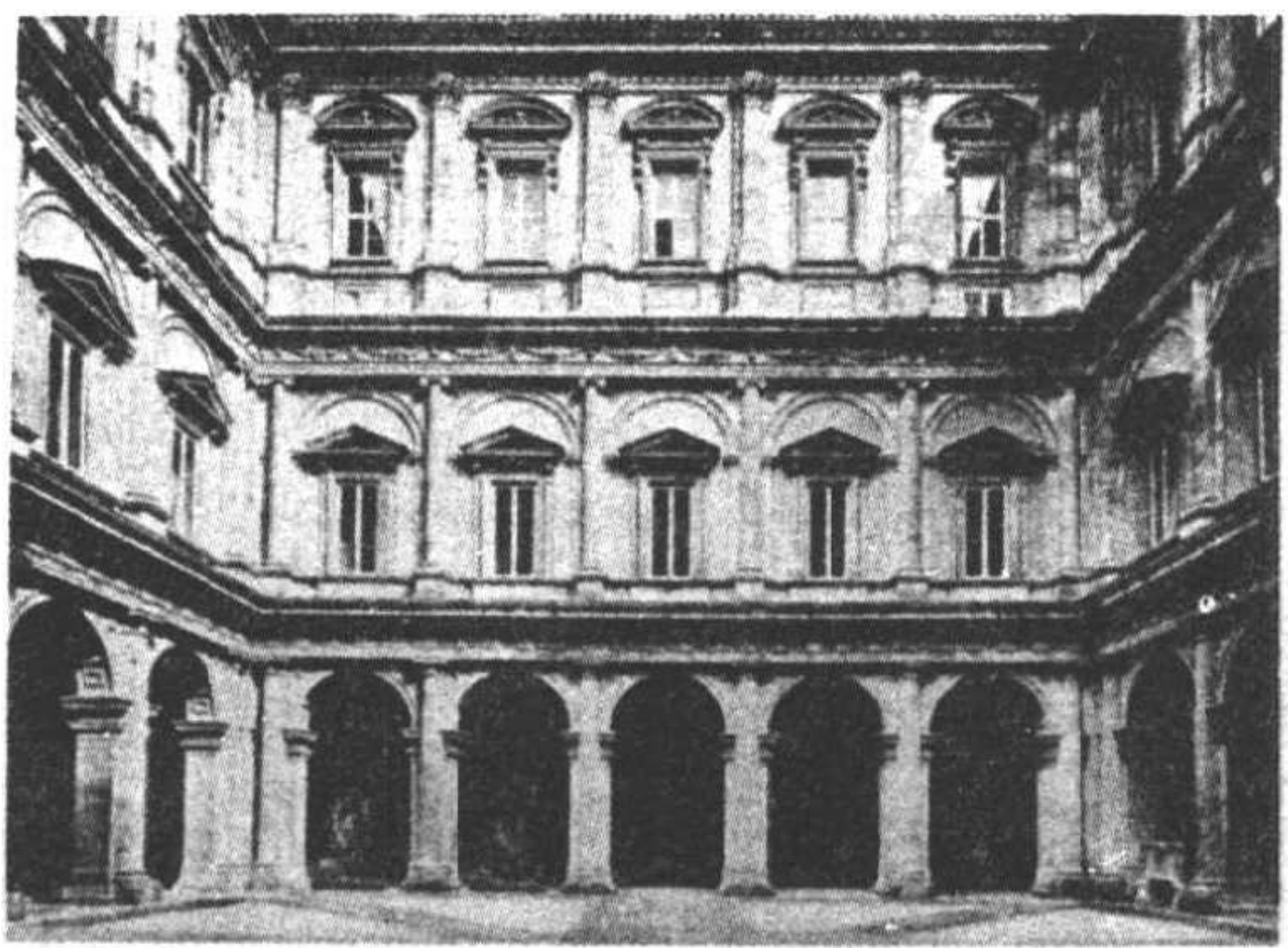
罗马蒙托里奥

圣彼得罗教堂

1502



多纳托·布拉曼特 (*Donato Bramante*, 约1444—1514) 完成了两个世纪之间的过渡。在米兰时期,他的作品受到伦巴第人的低劣鉴赏力的损害,一四九九年他赴罗马,见到某些古典纪念碑建筑后,在他生涯的晚期全然改变了他的艺术。在建造蒙托里奥圣彼得罗教堂 (*Tempietto of San Pietro in Montorio*, 1502, 图312) 时,他断然运用古典建筑师维特鲁维乌斯规定的多里克式。应朱利叶斯二世之请,他为梵蒂冈作出雄伟壮观的教皇城的设计规划。他拆除古老的康斯坦丁教堂,给圣彼得教堂设计一个巨大的圆顶,安在四个支架拱顶上,由四个从属的小圆顶从侧面与之相接 (图306)。这一中心布局几次三番被具有世界或帝国意义的建筑所沿用 (罗马万神殿、君士坦丁堡圣索菲亚教堂、埃克斯拉夏佩勒帕拉蒂纳教堂 *Palatine Chapel at Aix-la-Chapelle*)。在这儿它维护天主教的传布,强烈地吸引着文艺复兴时期的人们,在他们看来,这是最完美不



313. 罗马法尔内塞宫庭院 下两层建于1530—1546 据小安东尼奥·达·圣加洛设计图 上层约建于1547—1550 米开朗琪罗设计

过了；由于基于圆形，完全几何形的外形显得无始而又无终。布拉曼特更新梵蒂冈宫（*Vatican Palace*），使之接近圣彼得教堂。他用两条长廊将尼古拉斯五世（*Nicholas V*）和因诺琴特八世（*Innocent VIII*）的别墅（*palazetto*）连接起来。基于罗马运动场（*stadium*）的总体设计，他将全部透视集中在一个巨大的露天半圆顶上——受古典式廊座（*exedra*），观景壁龛（*Belvedere Niche*）的启迪。

米开朗琪罗（1475—1564）用“巨型”（*colossal*）式连接两层的方法强调建筑物的各个部分（佛罗伦萨劳伦蒂图书馆 *Laurentian Library*、罗马议会大厦广场 *Piazza del Campidoglio*）。十五世纪建筑由凹陷的外观和壁洞组成，而十六世纪建筑则有其骨骼的结构，因垂直的支柱和水平的柱上楣构而显得轮廓分明。米开朗琪罗以这种精神营造了文艺复兴时期最优秀的宫殿——罗马法尔内塞宫（*Farnese Palace*，图313），此宫系安东尼奥·达·圣加洛（*Antonio da Sangallo*，亦名 *San*

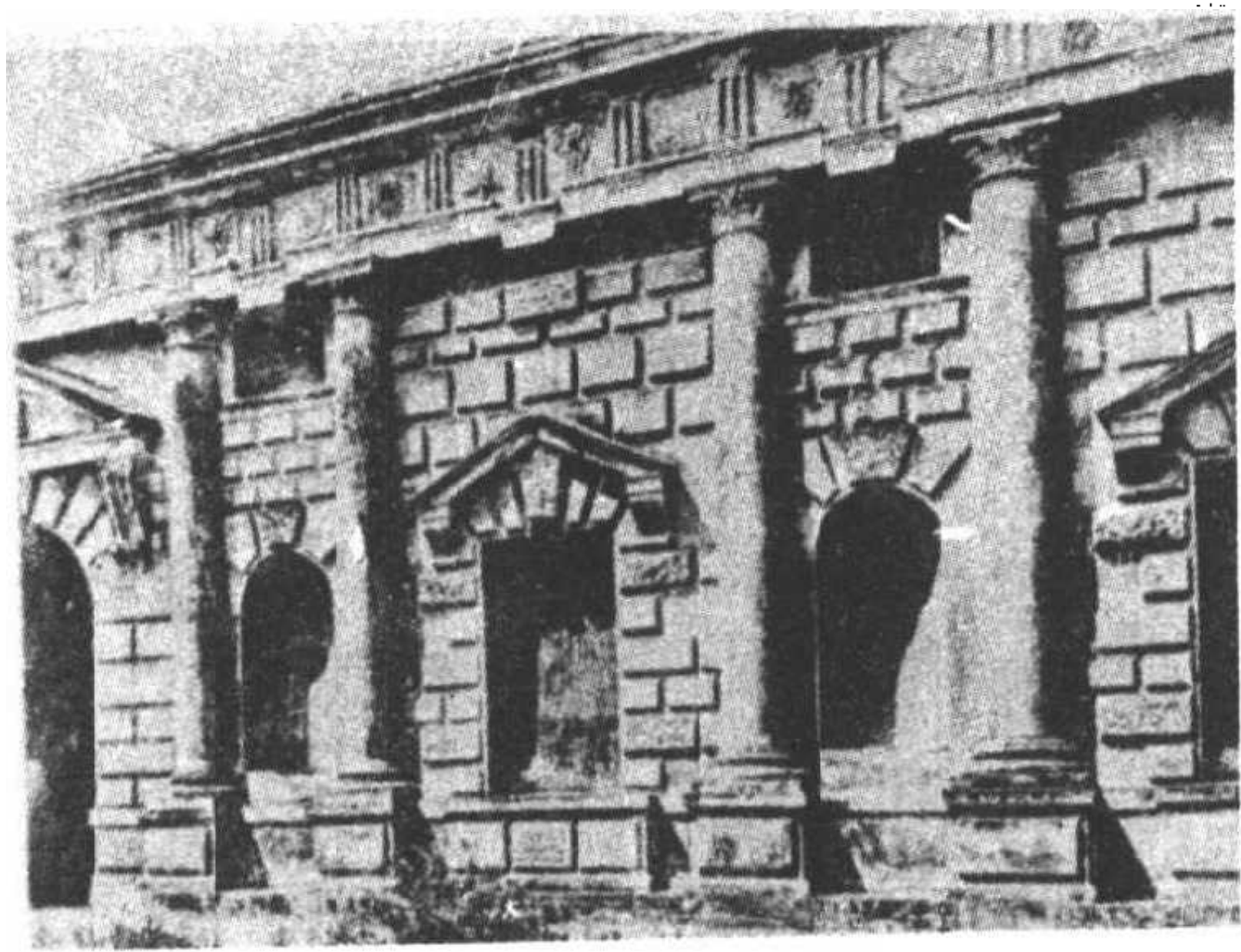


314. 罗马圣彼得教堂圆顶 米开朗琪罗设计于1546 圆柱形墙建于1564

维尼奥拉、贾科莫·德拉·波尔塔和多梅尼科·丰塔纳完工于1581

Gallo, 1455—1534) 始建。一五四六年，教皇保罗三世委请米开朗琪罗续建圣彼得教堂，布拉曼特死后，该教堂一度停工。他拒绝拉斐尔和巴尔达萨雷·佩鲁齐 (*Baldassare Peruzzi*) 建议的拉丁十字式，选择布拉曼特的中心布局，但给予其内在结构以更大的强调 (图307)。高三百八十七英尺、直径一百三十六英尺六英寸的圆顶，安在宽八十六英尺的四堵窗间壁上，建筑物的宽度达四百四十七英尺。建筑的构架以高达三层楼的巨大科林斯式壁柱为特征，穹窿本身以十六根有力的肋骨为特征，有相应的双柱支撑桶形屋顶 (图314)。米开朗琪罗的圣彼得教堂的设计在他身后由贾科莫·巴罗齐 (*Giacomo Barozzi*)，人称维尼奥拉 (*Vignola*, 1507—1573) 完成。这位米开朗琪罗最忠实的门生将与宗教改革运动鉴赏力一致的纯洁性引进建筑。他的罗马耶稣堂 (耶稣会)，设计于一五六七年，始建于一五六八年，成了十七世纪的范例 (图378)。

拉斐尔 (1483—1520) 倾向于别具一格，他设计的建筑与



315. 朱利奥·罗马诺
泰宫 曼图亚
1525—1535 局部

风格主义的发展有所关系。他的门生朱利奥·罗马诺(*Giulio Romano*, 1492—1546), 亦是画家, 比维尼奥拉更是风格主义建筑的代表。曼图亚泰宫 (*Palazzo del Te*) 内, 他建于一五二五年至一五三五年 (图315), 满饰他的壁画, 预示巴洛克建筑的来临。

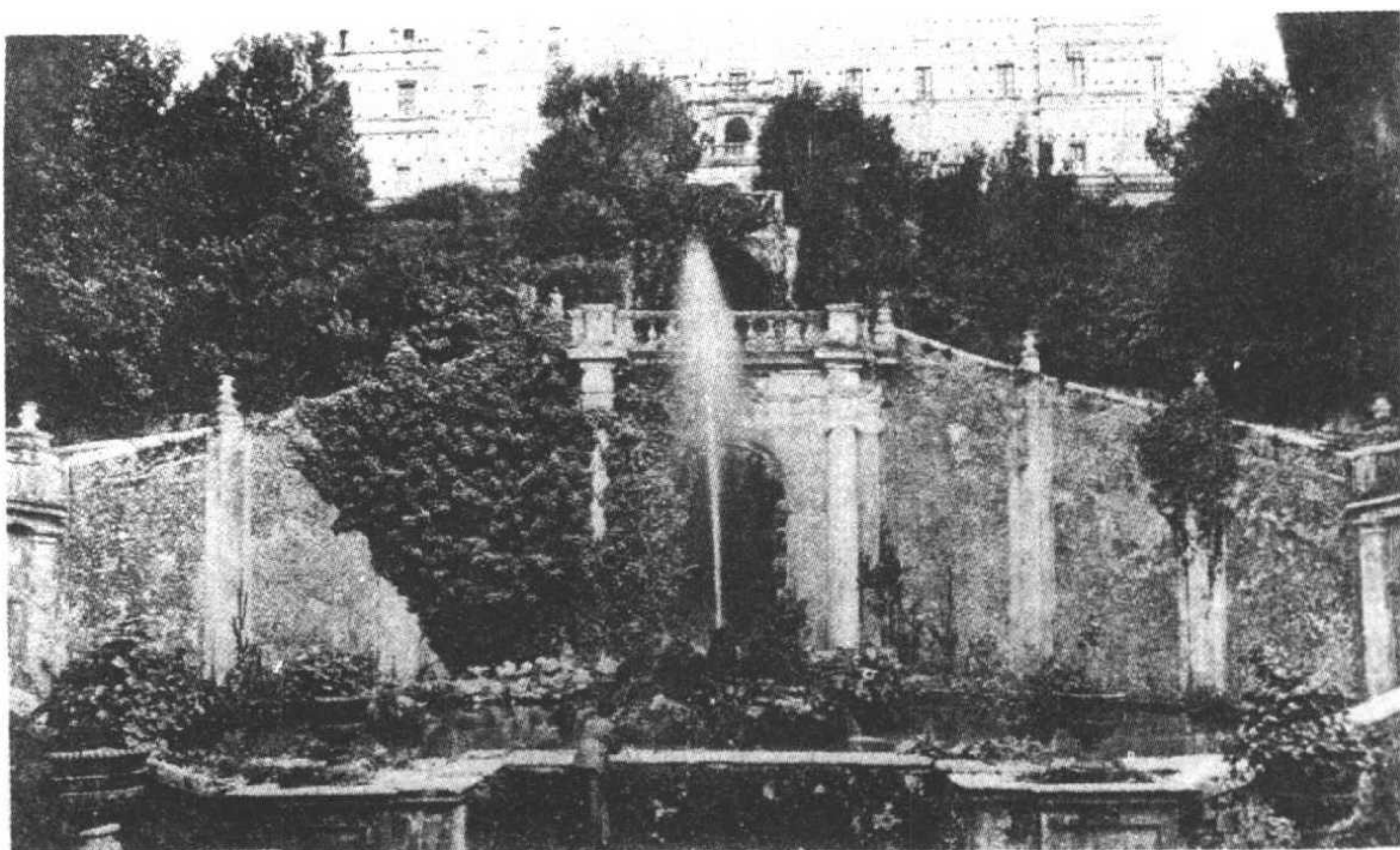
与罗马相竞争的威尼斯, 采纳这一“永恒之城”发明的新样式, 但布满装饰。在圣马可韦基亚图书馆 (*Libreria Vecchia di San Marco*) 中, 圣索维诺 (*Sansovino*, 1486—1570) 增多壁柱、柱、柱上楣构和雕像, 为了制造效果的丰富性, 这种丰富性接近绘画精神更甚于建筑。维琴察 (*Vicenza*) 安德烈亚·帕拉迪奥 (*Andrea Palladio*, 1508—1580) 在维琴察教堂 (1573) 和奥林匹克剧场 (*Teatro Olimpico*) 中显示出追求壮观的鉴赏力, 后者由其门生斯卡莫齐 (*Scamozzi*) 完成; 但是在他作品的最有独创性的部分中 (威尼托诸别墅; 威尼斯救世主教堂 *Church of the Redentore*, 图316), 他在装饰中放弃一切抒情性, 追求更大的古典的纯净性。在文艺复兴时期全部艺术家中, 他最接近希腊建筑的法则。

在十六世纪的意大利，建筑趋向于成为一门理论的科学。维特鲁维乌斯的附有版画插图的论著、罗马纪念碑建筑图，以及塞里奥（*Serlio*, 1537）、维克奥拉（1562）、帕拉迪奥（1570）的论著，确保了建筑的古典式传遍欧洲。

在罗马别墅的范例之后，文艺复兴意大利在乡村中创造了许多豪华的住宅。房屋或凉棚（*casino*）立于平台上，饰以浆果、紫杉、花坛、池塘和喷水池、雕像和“农舍”。最著名的当推埃斯特别墅（*Villa d'Este*, 1549），皮罗·利戈里奥（*Pirro Ligorio*, 约逝于1580）为红衣主教伊波利托·德·埃斯特（*Ippolito d'Este*）设计（图317）。



316. 帕拉迪奥 救世主教堂正立面 威尼斯 1577—1592



317. 蒂沃利埃斯特别墅 皮罗·利戈里奥始建于1549

绘画和雕塑

文艺复兴盛期的美学是十六世纪初叶一些大师巨匠的功绩。其中最年长的莱奥纳尔多·达·芬奇，生于一四五二年，就其探索的思想和科学的天才来看，还是属于十五世纪的。出生年月相近的拉斐尔、米开朗琪罗、乔尔乔内和提香，属于同一代，但乔尔乔内和拉斐尔早夭，而米开朗琪罗和提香的生涯则延至十六世纪。生于一四九四年的科雷焦(*Correggio*)属于下一代，但在一五三四年逝世前已经尽其所能；就其创造才能来看，应视为十六世纪的领袖人物之一。在他们的一生中。这些大师建立了他们自己的画派，这些画派延长他们的艺术——即使在退化中亦然——直至十六世纪末叶宗教改革运动艺术开始出现时止。

莱奥纳尔多·达·芬奇 (*Leonardo da Vinci*, 1452—1519) 在佛罗伦萨韦罗基奥工作室习艺；后在佛罗伦萨和米兰工作。一五一六年应弗朗西斯一世之召赴法国，逝于该国安布瓦斯(*Amboise*)。莱奥纳尔多的绘画作品甚少，并且由于他在颜料化学上的技术性研究，这些作品遭到严重破坏。他最著名的图画是：《岩间圣母》(1483?)，罗浮宫；《最后的晚餐》(1495—1479)，米兰恩施圣马利亚教堂 (*Santa Maria delle Grazie*, 图303)；《圣母、圣子和圣安妮》(1508/10?, 图318)，罗浮宫；《焦孔达》或名《莫娜·丽萨》(约1503)，罗浮宫。他完成十五世纪对人体的研究，但是他热切地给人体研究添加他在心理学领域中的发现。《最后的晚餐》是形形色色表情的有系统的研究，表情因人而异；在《焦孔达》中，他则力图表现精神生活之谜。他摒弃十五世纪雕塑家—画家的鲜明轮廓，这在《岩间圣母》中尚很明显，而描绘气氛的灿烂、流动的颤动，用一种明暗法 (*sfumato*) 遮掩模特儿，表现肌肤的柔软性。他完全符合文艺复兴的“多才多艺者” (“*Universal Man*”) 的观念。他的科学论述生前从未公之于世，他的大量素描显示出他对各个领域的知识之渴求：天文学、自然科学、生物学、力学、水力学、航空学、化学等等。然而，他使图画——大自然的反映——成为至高无上的创造性艺术，无疑是科学和艺术的极顶。

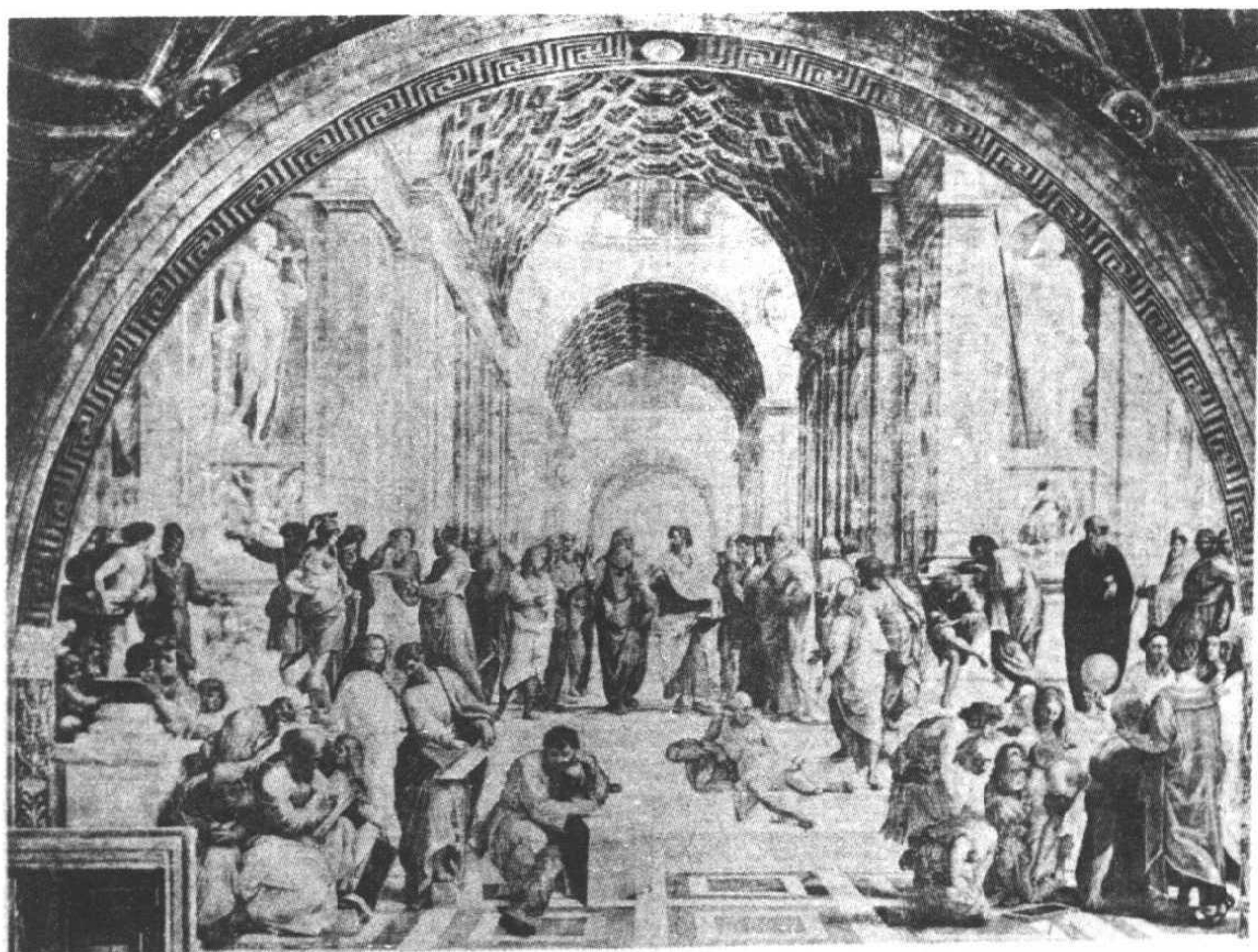
拉法埃洛·圣齐奥 (*Raffaello Sanzio*, 1483—1520)，或拉斐尔 (*Raphael*)，给予和谐理想以确定的形式，意大利艺术朝此目标行进了二百年。拉斐尔生于乌尔比诺，是佩鲁吉诺的门生，在老师的指导下，他绘制了最早的作品 (《圣母结婚》，米兰，1504)。一五〇四年至一五〇八年，他在佛罗伦萨，该城



318. 莱奥纳尔多·达·芬奇 圣母、圣子和圣安妮 约1508—1510

巴黎罗浮宫

使他的思想趋向自由化。他在那儿发展了他的圣母型：完美的鹅蛋脸，就象古典雕像的面部那样非个性化和理想化（图309、320）。一五〇八年至一五一一年，他为教皇朱利叶斯二世作画，在诸厅堂内绘制壁画，特别是在梵蒂冈签署室（*Stanza della Segnatura*，《雅典学派》或《哲学》，图319；《帕纳萨斯》或《诗》；《圣礼的颂扬》或《宗教》，以《辩论》知名；三幅描绘《法律》的画）。拉斐尔的理想主义——理性的启示使之生气盎然——在此取得堪可赞叹的纪念碑似的丰富性；艺术气质和时代



319. 拉斐尔 雅典学派 签署室壁画 1510—1511 罗马梵蒂冈

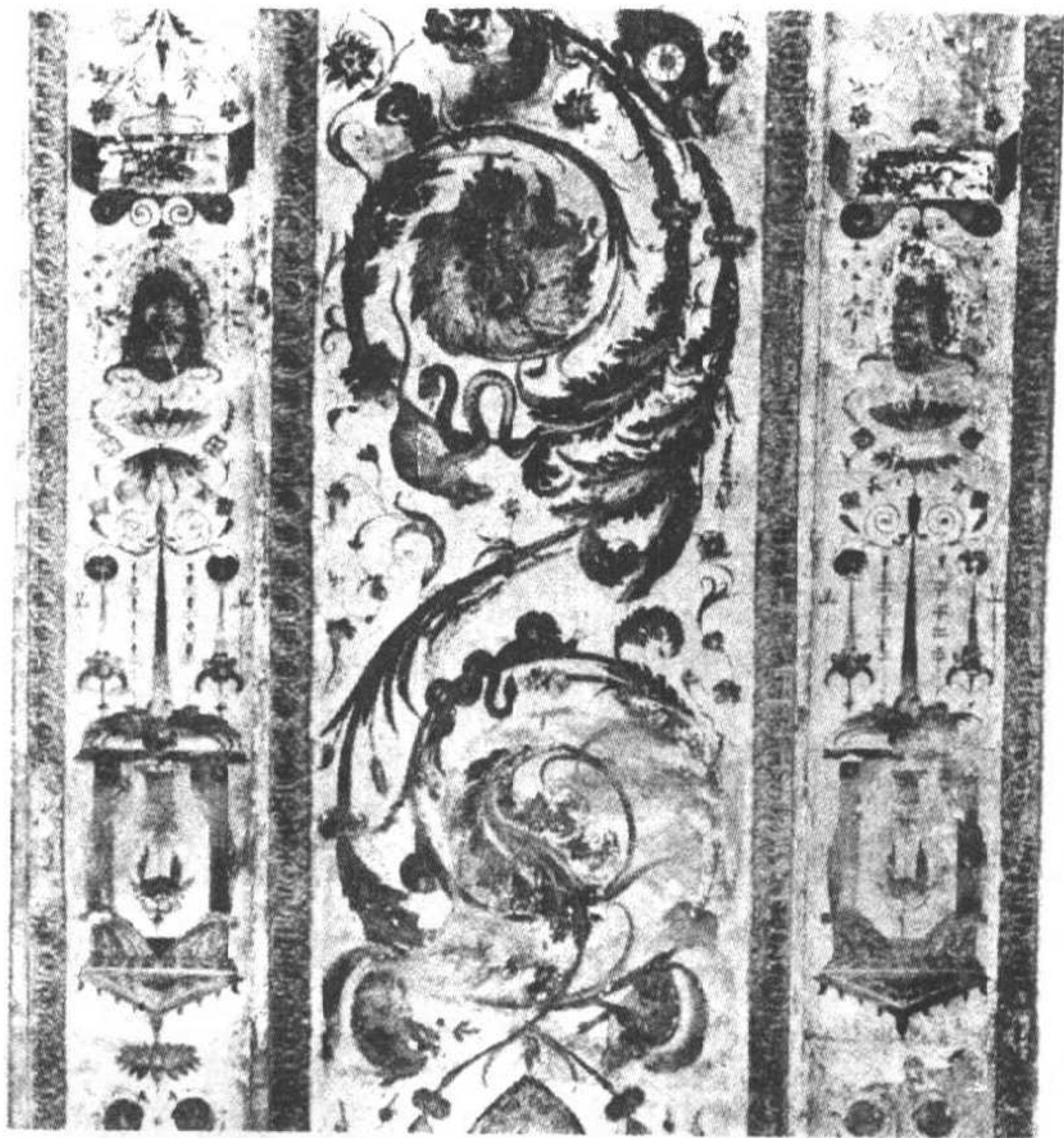
思想的完美结合体现在签署室内，那是拉斐尔的杰作之一；在此图画中，形式更为卓越，因为形式包含了思想。他的肖像画（《巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内》，罗浮宫；《韦拉塔夫人》，皮蒂宫 *Pitti Palace*）表现了安居乐业、不愁吃穿和自我克制的人文主义理想。他在宗教画上的成绩稍逊，人物的有规则的理想化导致一种平庸陈腐、索然无味和毫无生气的虔诚艺术，不幸的是，这种艺术三百年来受到教会头头们的偏爱（《西斯廷圣母像》，德累斯顿；《福利尼奥圣母像》和《基督变容》，梵蒂冈；《圣家族》，罗浮宫）。在梵蒂冈宫内所绘制的其它壁画（《郊区火灾》、《博尔塞纳奇迹》、《赫利奥多鲁斯被逐出圣殿》，1511—1514）中，易受他人影响的拉斐尔，显示出受到米开朗琪罗的力量和威尼斯的色彩之干扰。他最后的纪念碑作品——部分由



320. 拉斐尔 圣母像习作 素描 阿尔贝蒂纳美术馆 维也纳

其门生完成——是《丘比特和普绪喀的故事》，在法尔内西纳别墅（*Villa Farnesina*），他在画中创造了近代的神话典型。梵蒂冈凉廊（*Vatican Loggie*）内的作品是在拉斐尔的指导下开始的，由他的学生们完成。那儿的圣经故事画由乔瓦尼·达·乌迪内（*Giovanni da Udine*, 1494—1561）补景，受蒂图斯浴场（*Baths of Titus*, 最近被发掘）的启迪，以风格奇异（*grotesche*）知名（图321）。这一装饰术的花叶饰式为全欧所仿照。拉斐尔为《使徒行传》挂毯（织造于布鲁塞尔）所作的草图，亦使后世得益非浅。

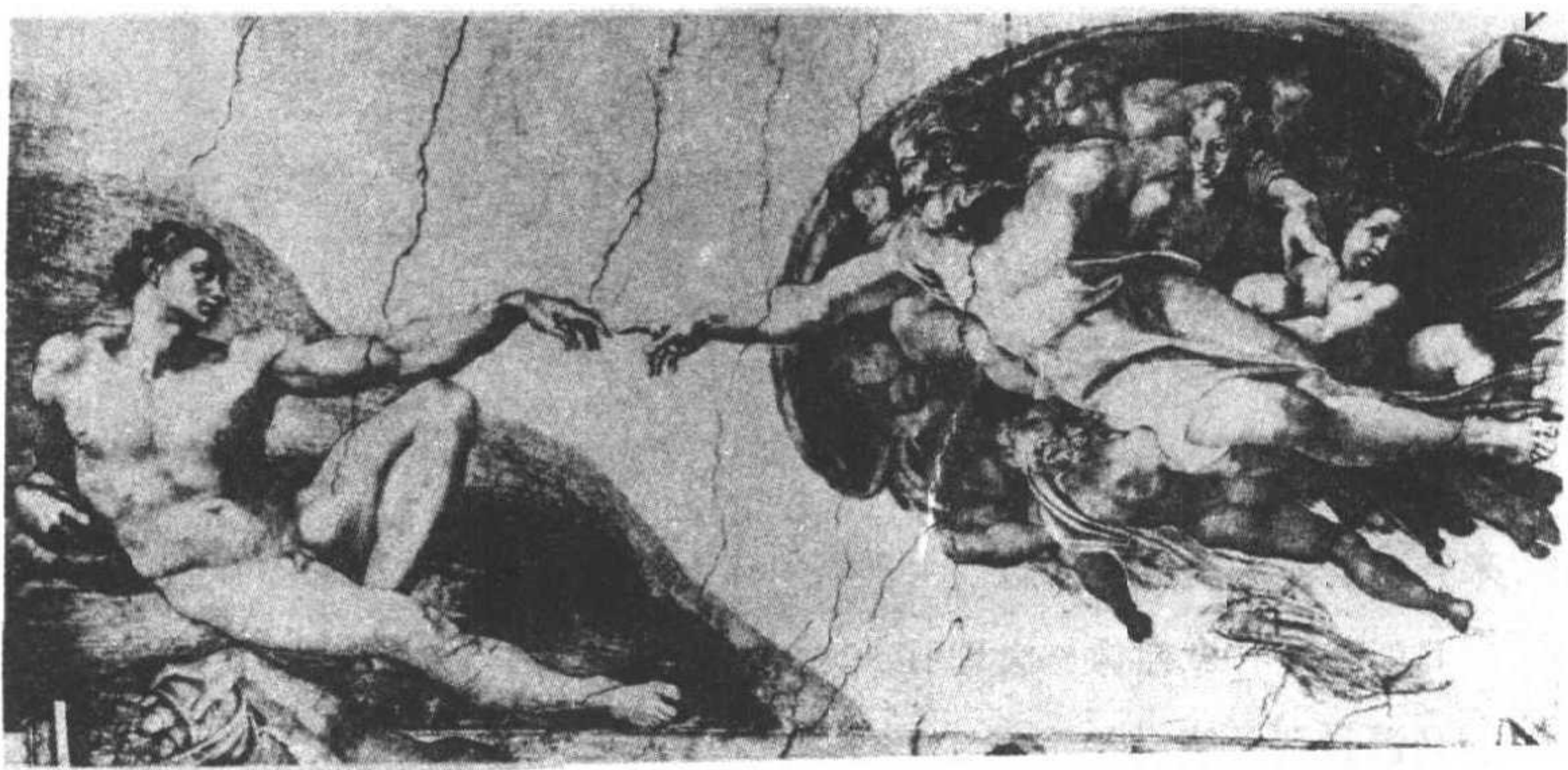
米开朗琪罗·博纳罗蒂（*Michelangelo Buonarroti*, 1475—1564）生于托斯卡纳卡普雷塞（*Carpresse in Tuscany*），是



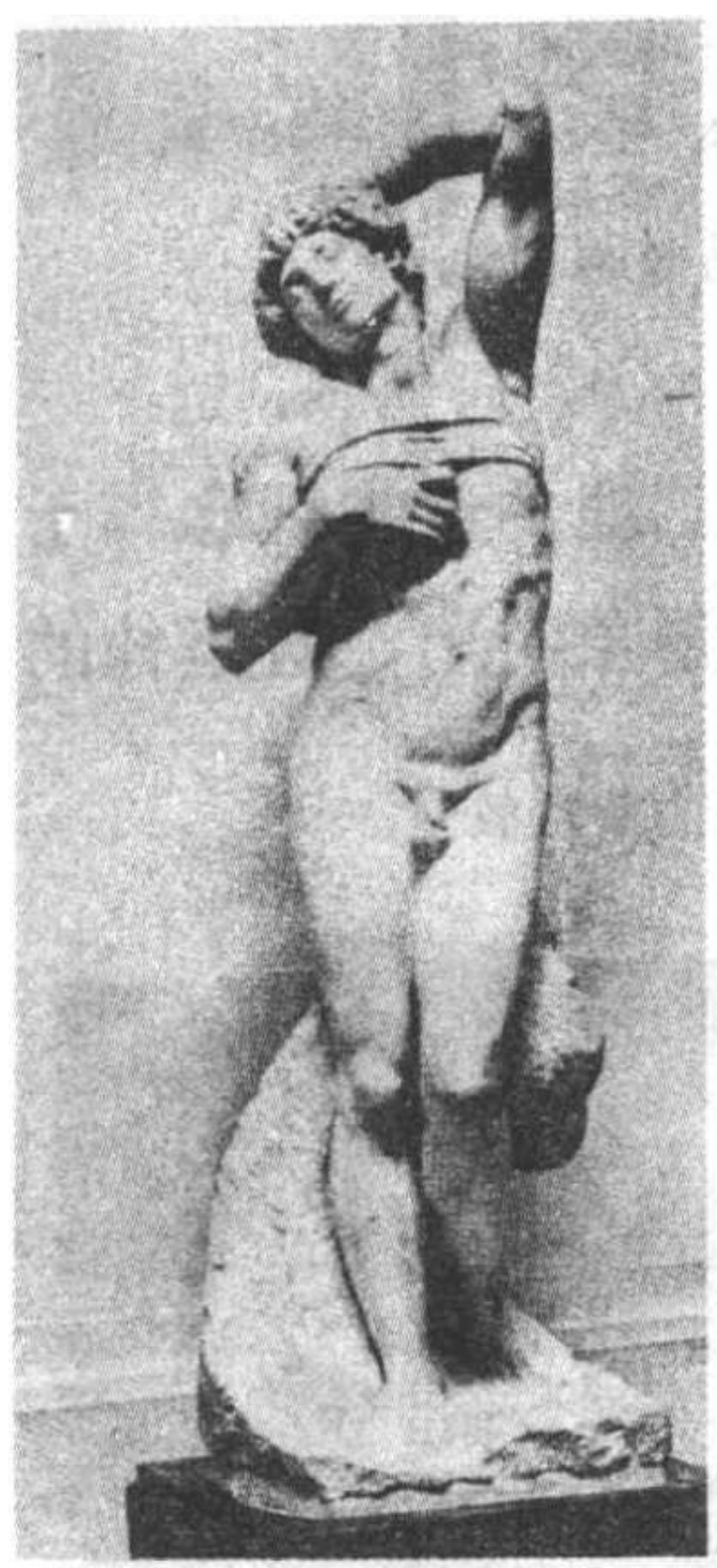
321. 乔瓦尼·达·乌迪内 拉斐尔凉廊装饰画 罗马梵蒂冈

十六世纪中最富有佛罗伦萨精神的艺术家。他的造型观念属于十五世纪雕塑家—画家的范畴，他只关心形象突出，甚至他的

322. 米开朗琪罗 创世记 壁画 1508—1512 罗马西斯廷教堂



绘画亦是体积变换为平面；他达到渴求力量的狂乱程度，这曾使前代的画家心驰神往；但是，作为虔诚的基督教徒，他以神的力量与人的力量相对，前者挫败并使后者无能为力。这一充满痛苦的冲突——人类反恶运的斗争，普罗米修斯(*Prometheus*)的狂怒反抗他永远无能挣脱的锁链——给予他的艺术以戏剧性的强烈，这与拉斐尔体现出来的人文主义的和谐理想成为绝然的对比。巨大的、不安的大理石《大卫》像（高十六英尺三英寸，佛罗伦萨美术学院*Florence, Academy*，作于1502—1504）和他最早的绘画（《圣家族》，乌菲齐美术馆），依旧忠于十五世纪的原则，这是他在多纳泰洛的门生贝托尔多的工作室



323. 米开朗琪罗 垂死的俘虏 大理石 朱利叶斯二世墓 巴黎罗浮宫

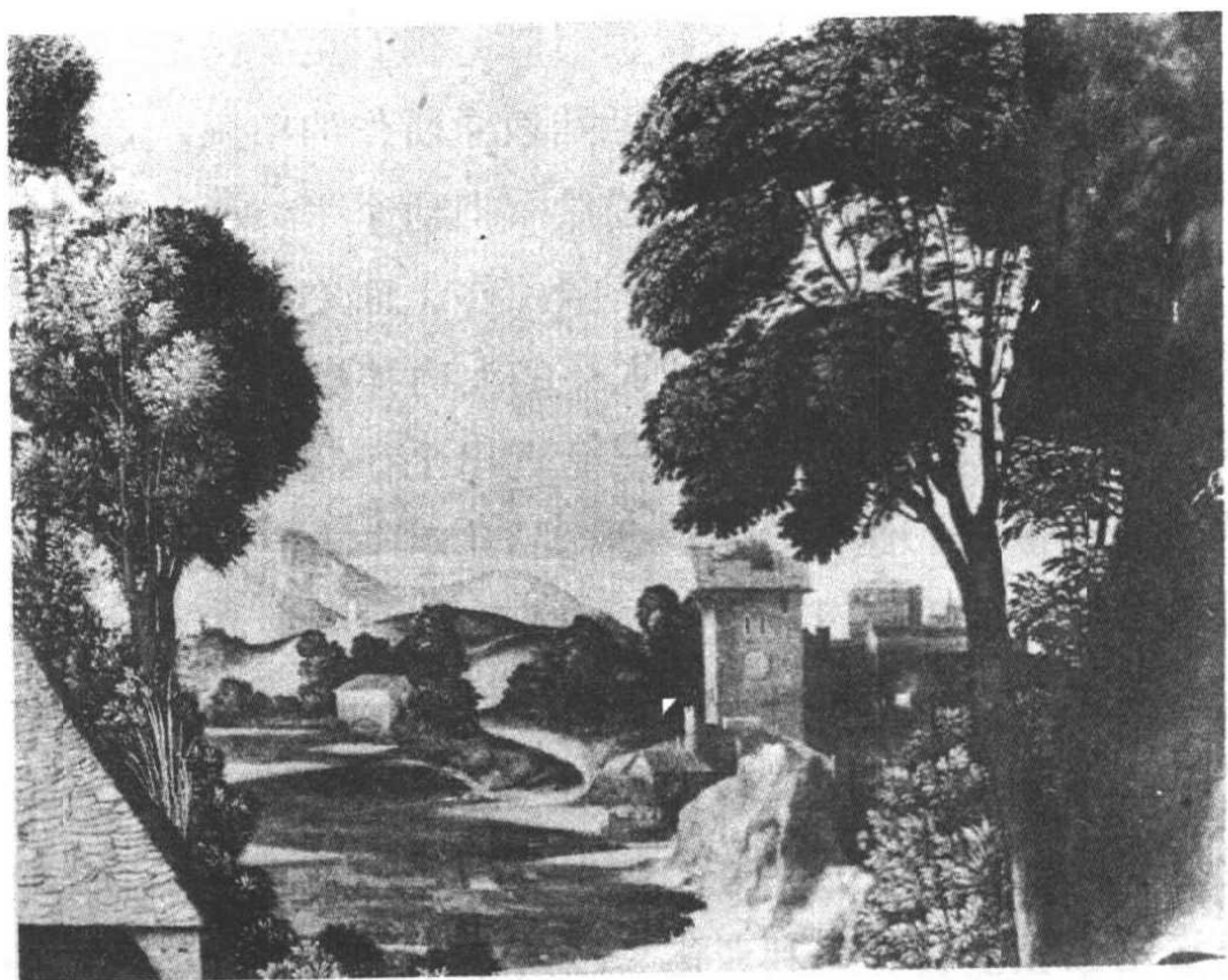
324. 米开朗琪罗 摩西像 大理石 朱利叶斯二世墓

罗马温科利圣彼得罗教堂

内汲取的，那时他亦从吉兰达伊奥习画。被召至罗马后，一五〇八年至一五一二年間，他为西斯廷教堂所作的壁画，对一个惊诧的世界显露了他的天才，他描绘《旧约全书》的故事（图322），先知和女巫衬着建筑物的背景，在上面安排青少年的摹拟“雕像”（裸体*ignudi*）。他的人体的大力神概念源出于希腊化时期的大型雕像——当时在罗马新近出土（《拉奥孔》；《贝尔韦代雷躯干像》）。他构思的巨型作品几乎全未完成。朱利叶斯二世墓，米开朗琪罗没有完成。但他的三尊雕像尚在原来的位置上——不可抗拒的摩西（图324）和两尊女巫。原来为此墓设计的其它雕像是两尊未完成的俘虏（巴黎，图323）和四尊未完成的奴隶（佛罗伦萨）。一五二三年至一五三四年，他在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂营建朱利亚诺（*Giuliano*）和洛伦佐·德·梅迪奇（*Lorenzo di Medici*）墓；他的绝望的灵魂反映于此墓的四尊寓言像（《昼》、《夜》、《晨》、《昏》）和梅迪奇小教堂《圣母像》中。他的最强烈的作品是西斯廷教堂《最后的审判》（1535—1541），画中巨人般的基督，作出打倒人类的姿势，这在一位伟大的共和主义者和基督教艺术家——萨沃纳罗拉的追随者——的头脑中，也许是针对教皇统治的。在这一作品中，米开朗琪罗在西斯廷教堂尽力维持的美和表现主义之间的平衡，被对戏剧性的赞同所推翻，那已经是一件巴罗克式作品了。

出于好求享乐甚于知识的天性，威尼斯——不象佛罗伦萨——创造了一种感觉表现甚于理智表现的艺术。威尼斯艺术家因而追求感觉甚于精神，他们的魔术般的色彩表现了世界的物质外观。三位艺术家在贝利尼的工作室内，造就十七世纪的威尼斯艺术。他们是乔尔乔内、提香和帕尔马·韦基奥。

乔治·达·卡斯泰尔弗兰科（*Giorgio da Castelfranco*），



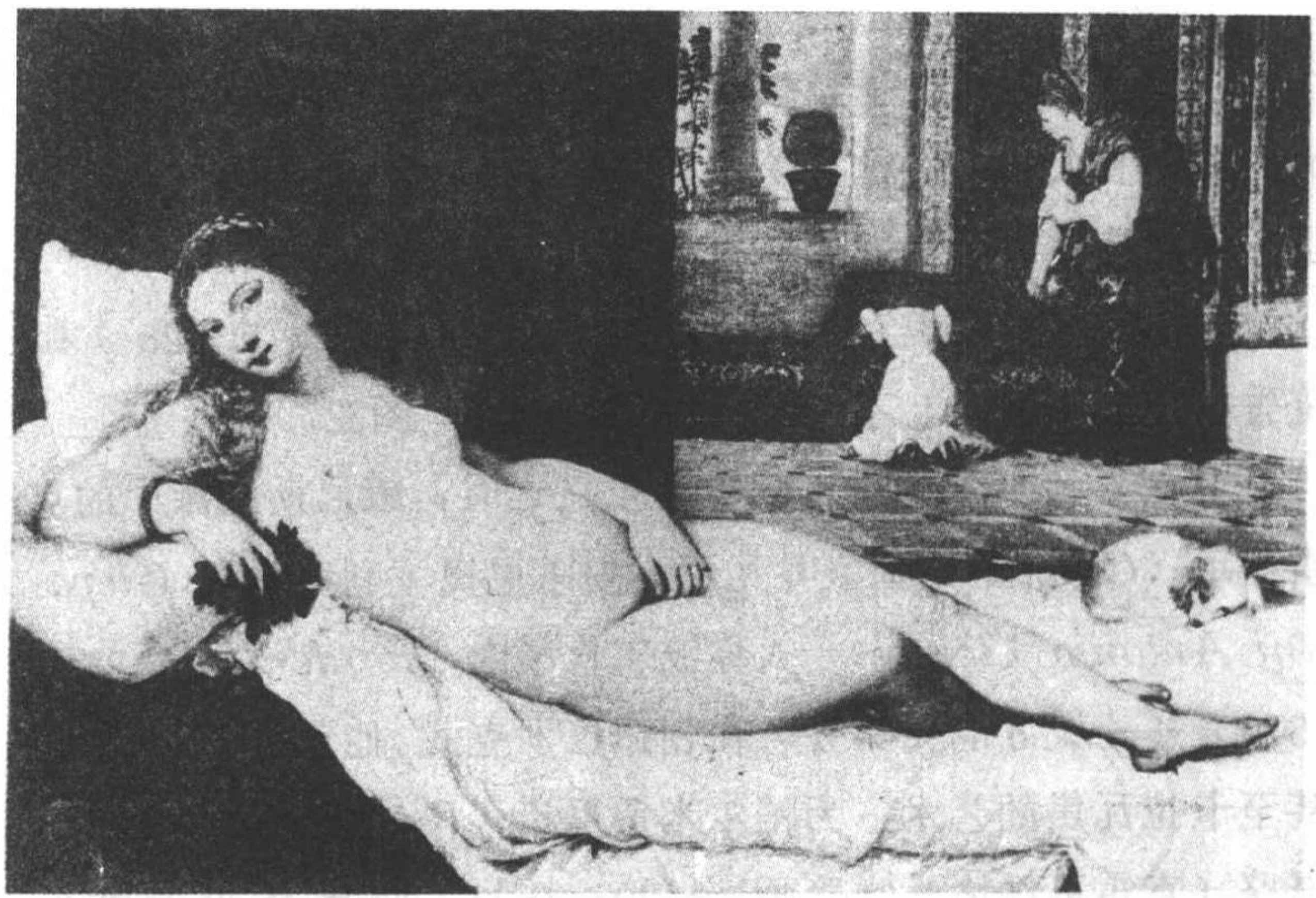
325. 乔尔乔内（？）牧人的朝拜 局部 华盛顿国家美术馆

人称乔尔乔内 (*Giorgione*, 1477—1511), 将人类径直投入大自然的怀抱; 他给予在佛罗伦萨习艺的艺术家们的, 不过是背景的成分——象一块彩绘幕布被投进远处。威尼斯的图画基本上是基于风景 (图325), 即使其明显的形式没有被表现出来, 然而在脸、肌肤和衣饰上精妙地闪烁的温暖阳光下, 在包裹万物的大气中, 大自然性总是显而易见。乔尔乔内创立了近代绘画的法则, 所谓“交响乐的”绘画, 其中的色彩, 象乐队的声音, 相互作用, 不再根据“局部的调子”——拉斐尔如此审慎地遵循着——单调地敷施于素描的轮廓中。

蒂齐亚诺·韦切利 (*Tiziano Vecelli*), 人称提香 (*Titian*, 1477?—1576), 可谓寿比南山。在威尼斯, 他成了艺术之王。他为费拉拉公爵阿方索·德·埃斯特 (*Alfaonso d'Este*) 效劳

（两幅《酒神宴》，普拉多宫和罗浮宫；《乌尔比诺维纳斯》，乌菲齐美术馆，图326）；为曼图亚侯爵作画（《埋葬》，罗浮宫），一五四五年，教皇保罗三世召他到罗马。他的才能使他得到查理五世皇帝（*Emperor Charles V*）的保护，皇上封他为廷臣，数度召他到奥格斯堡，一五四八年一次很为有名，他绘制了《查理五世在米尔堡战役中》（普拉多宫）。查理五世死后，腓力二世（*Philip II*）继作保护人，艺术家为后者绘制数幅图画，其中有《朱庇特和安提俄珀》（罗浮宫）。

提香以激发美感的威尼斯方式表达和谐和确定的理想，拉斐尔的艺术则是理智的形式。提香解释威尼斯的好享乐的气质，但充满健康的精神——净化了威尼斯的气质；他具有哀婉动人和沉思冥想的诗意，这使他成为描绘灵魂的最深刻的画家之一。他的作品是人类感情的大百科全书：黄金时代（*Golden*



326. 提香 乌尔比诺维纳斯 约1538 佛罗伦萨乌菲齐美术馆



327. 帕尔马·韦基奥 无名女子像 米兰波尔迪—佩佐利博物馆

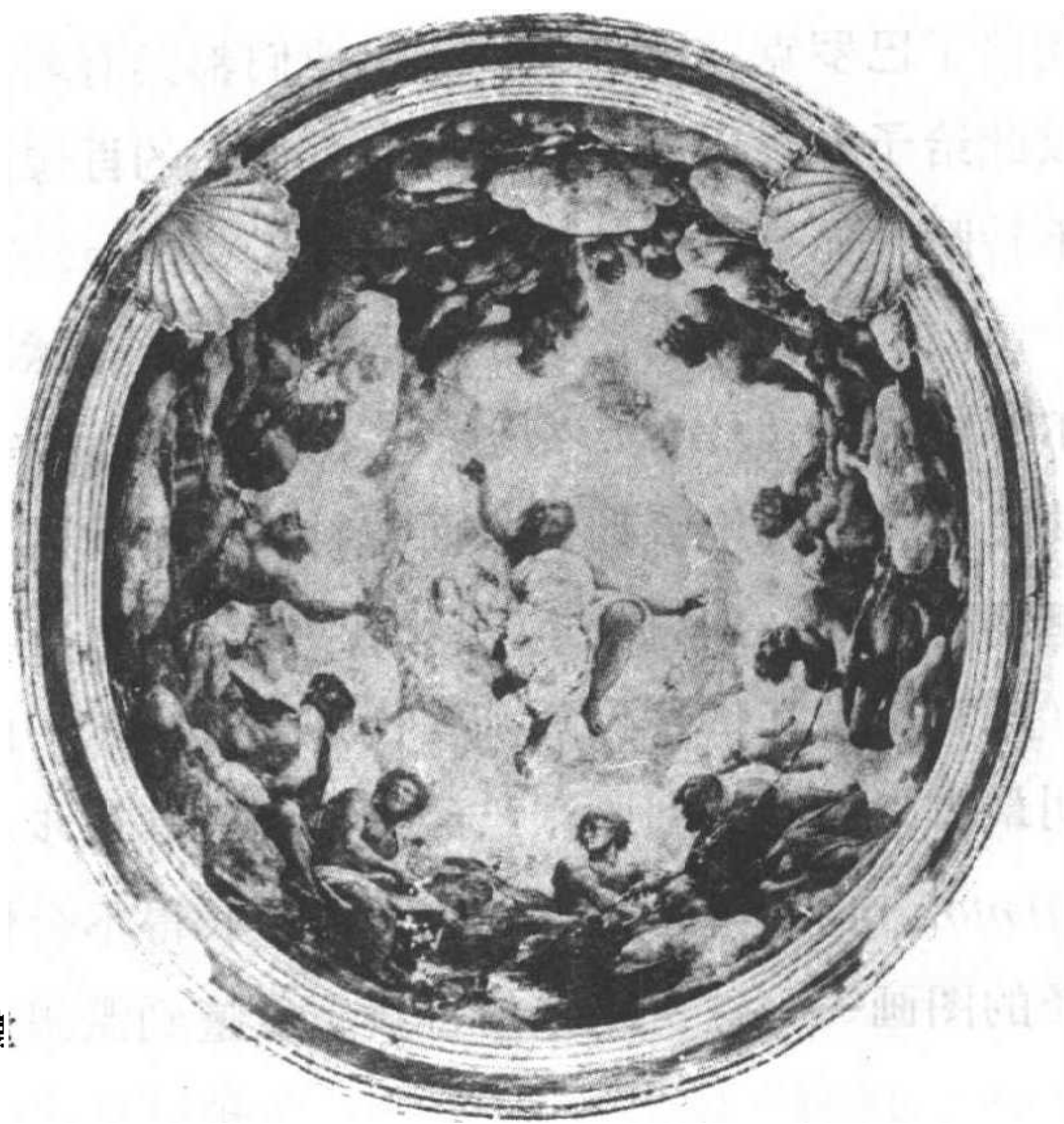
Age) 的异教之梦、基督教的神秘、爱情的愉悦、死亡的仪式、光的灿烂和大自然的全部美丽，浑然一体。他是“多才多艺”画家中的佼佼者，他们的作品是世界的缩影。

帕尔马·韦基奥 (*Palma Vecchio*, 1480 — 约1528) 和提香有着亲缘关系，不过更具肉感的陪音 (图327)。

提香在发展他的安详的古典主义之时，威尼斯画派中的克雷莫纳 (*Cremona*) 画家乔瓦尼·安东尼奥·利奇尼奥 (*Giovanni Antonio Licinio*)，人称波尔代诺内 (*Pordenone*, 1483—1539) ——天才的先驱——在创造巴罗克式。他预示丁托雷托，甚至卡拉瓦焦的艺术，为帕尔米贾尼诺 (*Parmigianino*) 铺平道路 (克雷莫纳诸教堂壁画，1520—1523，斯皮林贝戈教堂 *Spilimbergo* 壁画，1524)。

在帕尔马 (*Parma*), 安东尼奥·阿莱格里 (*Antonio Allegri*), 人称科雷焦 (*Correggio*, 1494?—1534), 形成感伤的妖嬈性艺术——佛罗伦萨科学的制图术、莱奥纳尔多的雅致和威尼斯画派的肉感之混合。他的风格化的女性型(《圣凯瑟琳的神秘婚姻》, 罗浮宫, 1519)、他的流畅的构图(《圣母和圣哲罗姆》, 帕尔马, 约1528)、他的销魂夺魄的表现形式、他的上升直退的透视——首次见于绘画——的天顶装饰 (帕尔马圣乔瓦尼教堂, 图328; 帕尔马教堂 *Cathedral at Parma*, 1530), 使他和米开朗琪罗, 同为巴洛克艺术的奠基人之一。

这些伟大的创新者所提供的范例, 对同时代人和继承人起着使之无能为力的作用, 这在退入一种没精打彩的共同性中, 要不然就在以风格主义知名的过敏风格中, 表现出来。每一位大师留下一帮模仿者, 形成一个“流派”。在米兰, 安布罗焦·



328. 科雷焦

圣约翰的幻象

天顶画 1520

圣乔瓦尼福音教堂

帕尔马

德·普雷迪斯 (*Ambrogio de Predis*, 1430?—1520)、马尔科·德·奥焦诺 (*Marco d'Oggiono*, 约1470—1530)、切萨雷·达·塞斯托 (*Cesare da Sesto*, 1477—1523)、乔瓦尼·博尔特拉菲奥 (*Giovanni Baltraffio*, 1467—1516)、贝尔纳迪诺·卢伊尼 (*Bernardino Luini*, 约1480—1532), 全将莱奥纳尔多的艺术弄得俗不可耐和索然无味; 索多马 (*Sodoma*, 1477—1549), 在锡耶纳作画, 给莱奥纳尔多的魅力添加令人不安的肉感性; 巴尔托洛梅奥修士 (*Fra Bartolommeo*, 1475—1517) 和马里奥托·阿尔贝蒂内利 (*Mariotto Albertinelli*, 1474—1515) 的艺术是拉斐尔艺术之无聊的类似; 安德烈亚·德尔·萨尔托 (*Andrea del Sarto*, 1486—1531) 的冷若冰霜的精确, 使他成为他们当中或许是最抽象的画家。

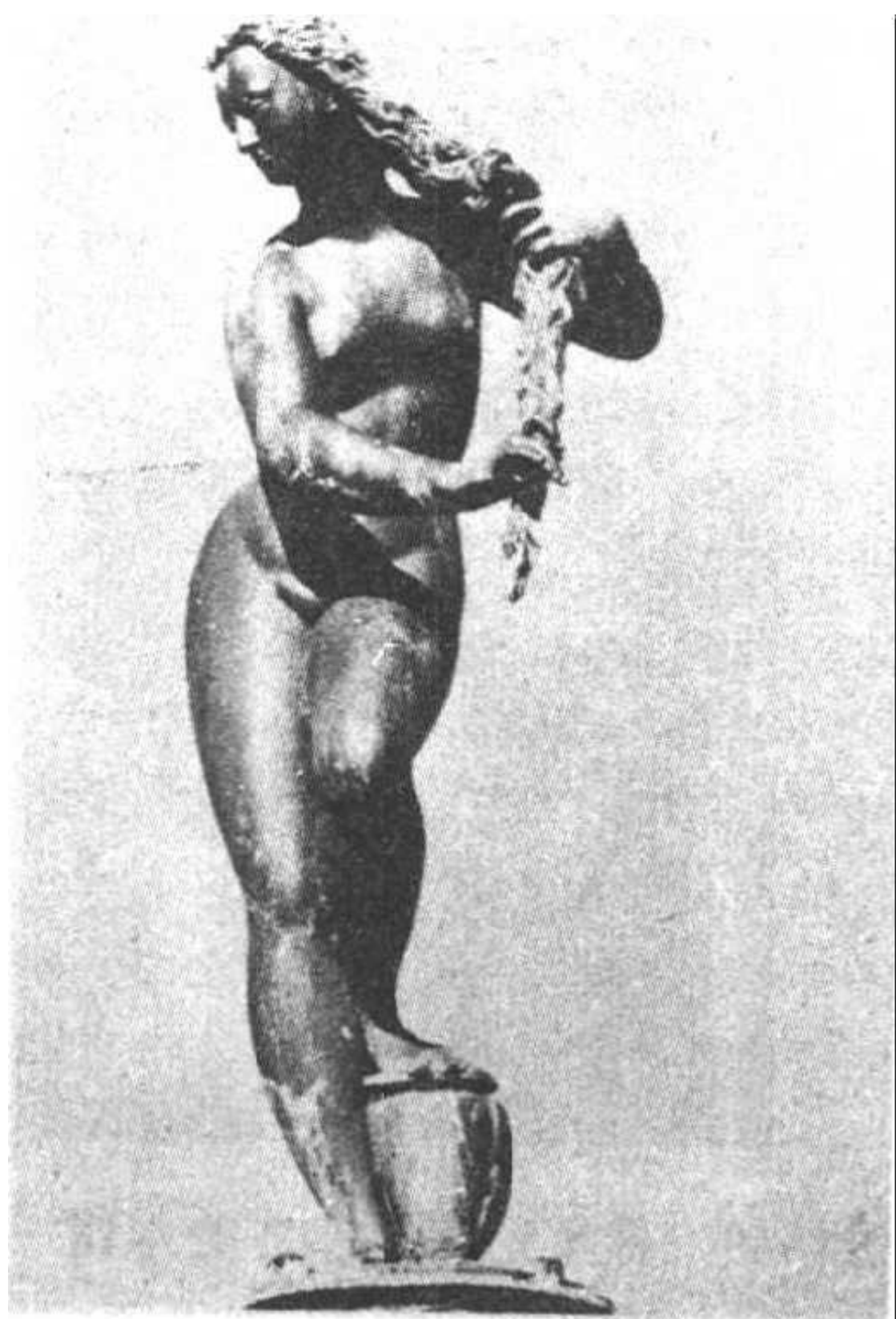
一群在佛罗伦萨和帕尔马工作的画家, 师承米开朗琪罗、科雷焦和安德烈亚·德尔·萨尔托, 常常被称为风格主义者, 代表了巴洛克艺术的第一代。他们都具有着意变形的特征, 欲以此给予人物以最充分的表现。他们的肖像画, 姿态做作, 目不转睛, 显得古怪, 这在布龙齐诺 (*Bronzino*, 佛罗伦萨, 1502—1572) 的作品中达到了几乎催眠的紧张状态。在帕尔马, 帕尔米贾尼诺 (*Parmigianino*, 1504—1540) 拉长四肢和躯干, 使之更为优雅地流畅, 从而使科雷焦的女性型益精 (图330)。普里马蒂乔 (*Primaticcio*, 1504—1570) 将这一类型传入法国 (图334)。在佛罗伦萨, 安德烈亚·德尔·萨尔托的学生们证明最古老的意大利画派已经衰败到何等地步: 蓬托尔莫 (*Pontormo*, 1494—1555) 把他的形体拉长得不合情理, 绘制希奇古怪的图画——这一画派的古典主义遭到滥用; 伊尔·罗索 (*Il Rosso*, 1494—1540), 一五三一年被召至法国, 以戏剧性的姿



329. 布龙齐诺 卢克雷齐娅·潘恰蒂奇像 约1540 佛罗伦萨乌菲齐美术馆

330. 帕尔米贾尼诺 长颈圣母像 1532 佛罗伦萨乌菲齐美术馆

态强调米开朗琪罗的悲怆性。在罗马和曼图亚，朱利奥·罗马诺（*Giulio Romano*, 1492—1546），拉斐尔工作室的指导者，在继续他老师的艺术中添加一点米开朗琪罗式的过分强调。他的风格对全欧产生了巨大的影响。塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博（*Sebastiano del Piombo*, 1485—1547），约于一五〇九年从威尼斯来到罗马，亦被这一壮丽但又危险的范例引入歧途。若没有米开朗琪罗，真可以说十六世纪目睹着意大利雕塑的衰落，而在十五世纪中意大利雕塑却繁荣兴旺。在帕多瓦，青铜制作者安德烈亚·里乔（*Andrea Riccio*, 1470—1532）坚持多纳泰洛的传统；在威尼斯，佛罗伦萨移民雅各布·圣索维诺对古代雕像亦步亦趋。米开朗琪罗的范例淹没了诸如巴乔·班迪内利（*Baccio Bandinelli*, 1493—1560）、古列尔莫·德拉·波尔塔（*Guglielmo della Porta*, 约1510—1577）和巴尔托洛梅



331. 詹博洛尼亚 维纳斯 佛罗伦萨彼得拉亚别墅

332. 韦罗内塞 威尼斯共和国 天顶 1577后 威尼斯总督宫

奥·阿曼纳蒂 (*Bartolommeo Ammanati*, 1511—1592) 等艺术家。佛罗伦萨画派的其他艺术家, 诸如法国人让·德·布洛涅 (*Jean de Boulogne*, 以詹博洛尼亚 *Giambologna* 知名, 1524—1608, 图331) 和青铜、金银制作者本韦努托·切利尼 (*Benvenuto Cellini*, 1500—1571, 图365) 把风格主义引进雕塑。

威尼斯画派——意大利绘画史上的最后者——是意大利唯一的无视风格主义转折点的画派。在十六世纪下半叶, 该画派带着依然毫无损伤的活力产生了数位大师巨匠。保罗·卡里亚里 (*Paolo Cagliari*), 以韦罗内塞知名 (*Veronese*, 1528—1588), 原籍维罗纳, 是一位富有才能的装饰家。他绘制大量油画, 把它们象令人眼花缭乱的舞台布景般地放在辉煌的建筑中 (《在卡纳的婚礼》, 罗浮宫; 威尼斯总督宫天顶画, 图332)。

他的银般和音乐般的鲜艳色彩，充分表现了对奢华物欲——威尼斯以此闻名——的意识和鉴赏力。雅各布·罗布斯蒂（*Jacopo Robusti*），以丁托雷托知名（*Tintoretto*, 1512?—1594），是巴洛克艺术的创造者之一。他是提香的门生，罗马的米开朗琪罗作品打开了他的眼界。他的受折磨的天才和创造性的疯狂，在他的巨大作品中喷涌而出（《最后的审判》，黎明圣马利亚教堂 *Santa Maria dell'Orto*；《新约和旧约》，圣罗科学院 *Scuola di San Rocco*；总督宫内的装饰，他在该宫绘制了世上最大的作品之一：《天堂》，二千一百五十三平方英尺）。丁托雷托为了表现情感的更微妙的变化而使威尼斯的色彩柔和；他被空间概念所萦绕，显示出人类在宇宙戏剧中被扫除（图333）。在威尼托巴萨诺（*Bassano*），巴萨诺画派具有一种近乎佛兰德风格的质朴感情，这在意大利是不常见的。



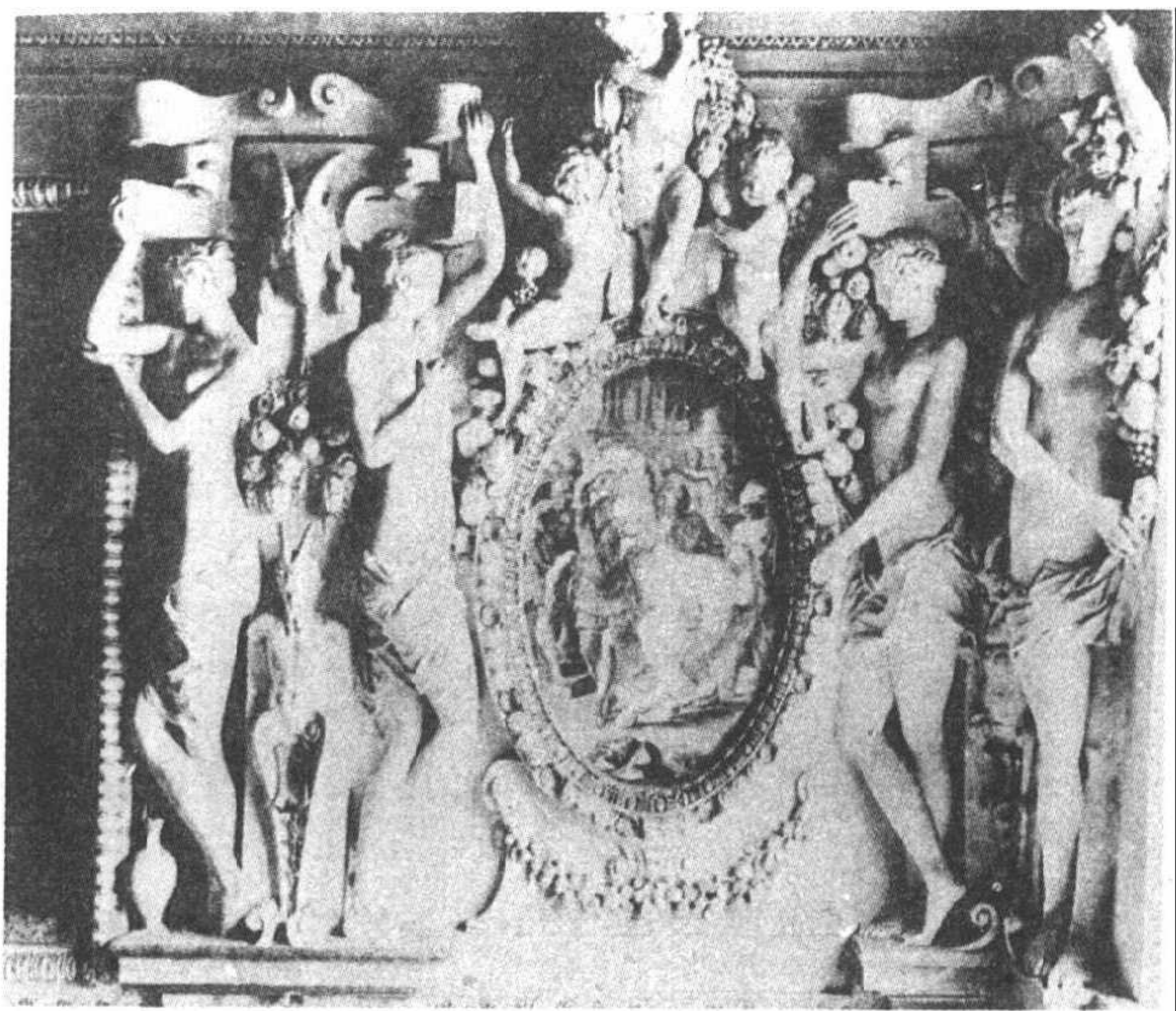
333. 丁托雷托 最后的晚餐 局部 威尼斯大圣乔治教堂

意大利北部的某些城镇直接处于威尼斯的影响之下。在贝加莫 (*Bergamo*), 洛伦佐·洛托 (*Lorenzo Lotto*, 1480 — 1556) 是北部地区为数甚少的风格主义者之一。乔瓦尼·巴蒂斯塔·莫罗尼 (*Giovanni Battista Moroni*, 1525—1578) 是一位卓越的肖像艺术家, 如霍尔拜因一样绝然地客观。在布雷西亚 (*Brescia*), 莫雷托 (*Moretto*, 1498—1554) 和萨沃尔多 (*Savoldo*, 约1480—1548后) 均受乔尔乔内明暗法的影响, 预示十七世纪的某些绘画技法的实验。多索·多西 (*Dosso Dossi*, 约1479—1542) 在费拉拉以其作品的独特鉴赏力, 费拉拉绘画所共有的, 提供了进一步的明证; 他的绘画方式原出于乔尔乔内。

文艺复兴在欧洲的传布

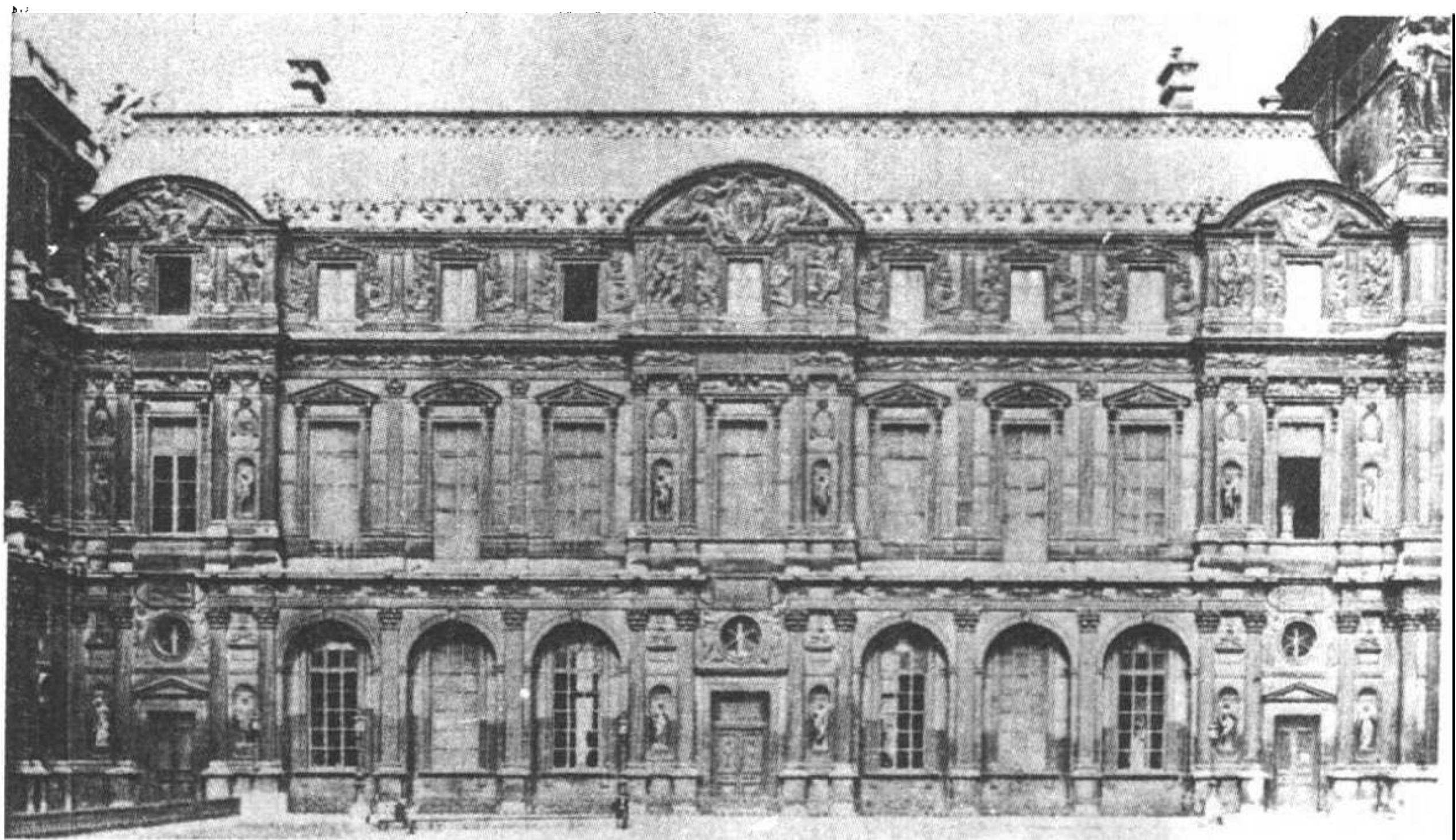
法 国

法国早期文艺复兴——意大利对它的影响不太深——主要在卢瓦尔地区发展。在布卢瓦 (*Blois*)、安布瓦斯、肖蒙 (*Chaumont*) 和加隆 (*Gaillon*) 等地为路易十二或他的大臣们所建的城堡中, 哥特式成分上添加了借自米兰的艺术装饰特色: 花叶饰、小天使 (*Putti*)、华柱、圆雕饰和枝形灯架。弗朗西斯一世王朝上半叶的城堡中 (布卢瓦、尚博尔 *Chambord*、阿扎伊勒里多 *Azay-le-Rideau*、谢农塞奥 *Chenonceau*), 一种意大利式装饰依旧常常肤浅地运用于传统的法国式设计和结构的建筑物。这种混合式于一五三〇年消失, 一种完全的同化现



334. 普里马蒂乔 埃当普公爵夫人旧居灰幔雕塑 枫丹白露宫

象出现，特别是在巴黎地区。一五二八年，弗朗西斯一世决定将枫丹白露造成为意大利风格的中心。当他的新宫殿的堂室和廊台需要施以装饰的时候，他邀请外国艺术家——普里马蒂乔、伊尔·罗索和尼科洛·德尔·阿巴特(*Niccolo dell'Abbate*)——进行工作。在宫中他搜集第一批古物和意大利艺术家的杰作；这是罗浮宫博物馆的滥觞。外观颇为笨拙的宫殿是吉尔·勒布雷东(*Gilles le Breton*)设计的，完全是前朝的风格；但是伊尔·罗索和普里马蒂乔(图334)给与内部以人物众多的灰幔和彩绘装饰；这种风格——意大利对此尚是陌生的——是巴洛克装饰的最早的实例，对全欧起着巨大的影响(1533 — 1544)。直到一五五〇年左右，这种风格才在意大利出现(罗马斯帕达宫 *Pallazo Spada*)。



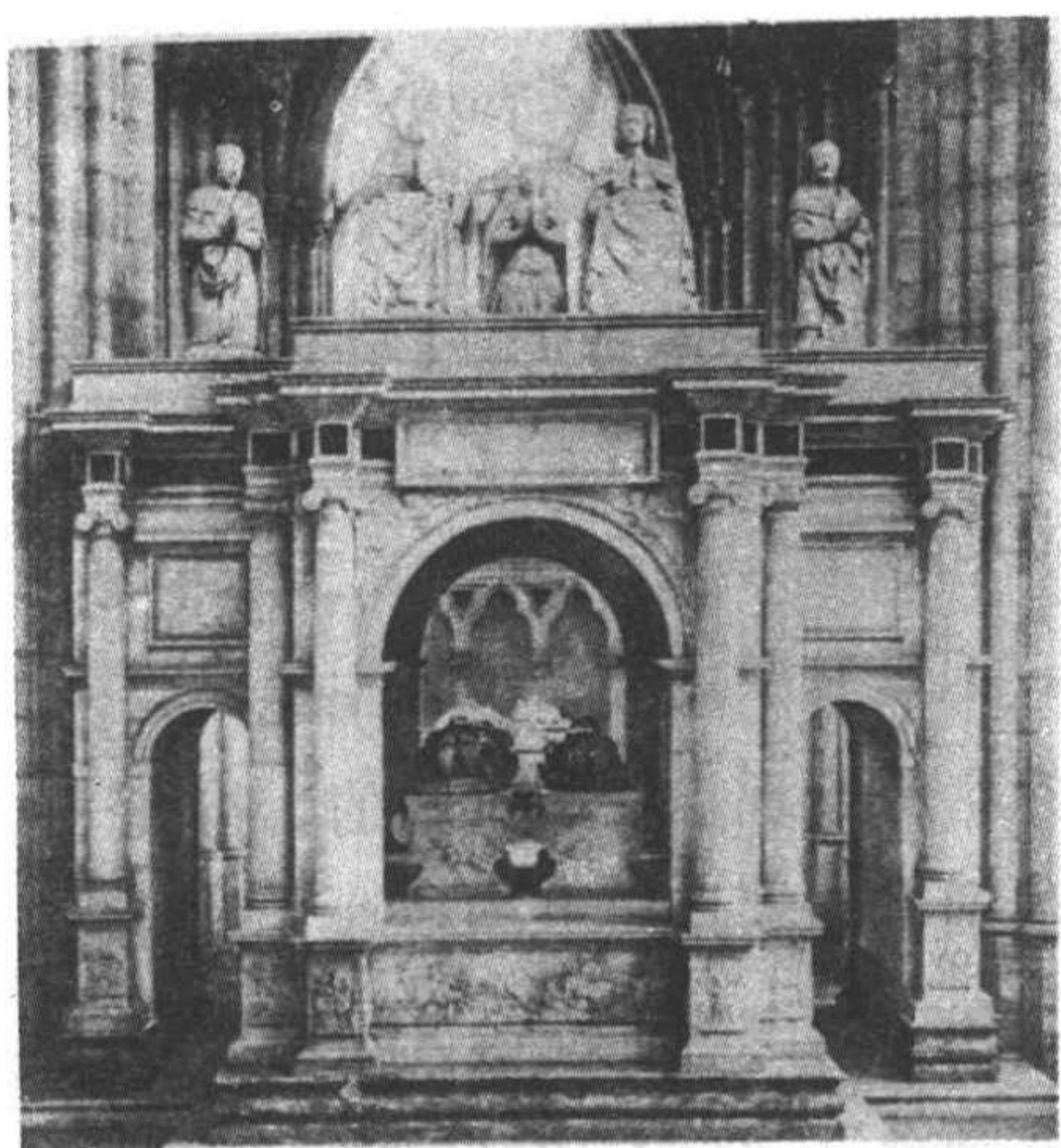
335. 罗浮宫庭院正立面 始建于1547 皮埃尔·莱斯科设计 让·古戎装饰

然而，两位意大利建筑师的抵达——维尼奥拉和塞利奥于一五四一年被邀抵法国，一定有助于法国摆脱过时的传统。在亨利二世王朝，三位伟大的艺术家，皮埃尔·莱斯科、菲利贝尔·德洛尔姆和让·古戎（*Jean Goujon*），优美地运用古代的古典风格。皮埃尔·莱斯科（*Pierre Lescot*，约1510—1578）在罗浮宫的重建中添加希腊的三柱式（1547，图335）。菲利贝尔·德洛尔姆（*Philibert Delorme*，约1510—1570）——其作品几乎全部遭毁（蒂伊勒里宫 *Tuilleries*）或受到干扰（阿内城堡 *Château d'Anet*）——反对意大利人介绍的装饰风格，进一步强调法国对古典纯正性的倾向（图336）；但是过分的装饰得到亨利四世王朝的偏爱。至于教堂建筑，至一五三〇年方始接受意大利式的装饰，完全使用哥特式。这种情况持续到十七世纪（巴黎圣厄斯塔什教堂 *St. -Eustache*）。

其时建筑者的技术从因袭中世纪的优秀石工中解放出来，

成为建筑科学。追随意大利的范例，现在法国人亦出版建筑方面的论述。一五四七年，让·古戎为让·马丹 (*Jean Martin*) 的维特鲁维乌斯的法文译本作序，那是赞同这位创造性建筑师的宣言。菲利贝尔·德洛尔姆，于一五六七年出版建筑论著及各种建筑技术性著作，要求建筑师成为多才多艺者，通晓各种知识及哲学。让·比朗 (*Jean Bullant*) 亦于一五六四年发表一篇论文。法国古典纪念碑建筑本身很快地开始被引为范例和典型，雅克·安德鲁埃·德·塞尔塞奥 (*Jacques Androuet de Cerceau*) 于一五七六年至一五七九年间出版《法国优秀建筑》。

十六世纪上半叶，雕塑追随上世纪的宁静风格，带有意大利的影响。南特布列塔尼公爵弗朗西斯二世墓 (米歇尔·科隆布作雕塑，让·佩雷阿尔 *Jean Perreal* 设计) 和路易十二墓 (巴



336. 菲利贝尔·德洛尔姆 弗朗西斯一世和克洛德墓 建成于1558

巴黎圣德尼教堂

337. 让·古戎 宁芙 圣洁喷泉浮雕 约1546 巴黎罗浮宫

黎圣德尼教堂，一五三一年由意大利乔瓦尼·朱斯蒂Giovanni Giusti完成)，都是传统样式，但是弗朗西斯一世墓是一座凯旋门，亦在圣德尼教堂，菲利贝尔·德洛尔姆完成于一五五八年，皮埃尔·邦唐（Pierre Bontemps）作雕塑（图336）。普里马蒂乔建于一五六四年和一五七〇年间的亨利二世墓亦是古典式。让·古戎（巴黎圣热尔曼—奥格塞鲁瓦教堂St.-Germain-l'Auxerrois，十字架祭坛围屏浮雕，1544，现藏罗浮宫；罗浮宫浮雕，1549—1562；圣洁喷泉，1546，图337）给罗索的艺术加上古典的戒律，创造了意大利无可匹敌的流畅优雅的风格。热尔曼·皮隆（Germain Pilon, 1534—1590）给这一风格添加写实的特点，而洛林艺术家利吉埃·里希埃（Ligier Richier, 逝于1567）以某种夸张的手法追求戏剧性的哥特式情调（圣米耶尔圣艾蒂安教堂St.-Etienne at St.-Mihiel《埋葬》）。

路易十二时代让·布迪雄（Jean Bourdichon, 逝于约1521）的艺术，即使不是饰绘，亦不是真正的绘画，而是哥特式衰败的明证。法国转向外国艺术家，但这些外国艺术家统统受到法国社会的深刻影响。在枫丹白露的许许多多著名作品中，伊尔·罗索（一五三一年来此）和普里马蒂乔（从一五三二年起）发展一种意大利风格的艺术，但是其中的神话恋爱主题、猎人和森林的抒情性和娇柔的气氛，都表现出法国艺术的、持续于以后数世纪的某些特性。与法国生活的接触促使这些艺术家抛弃意大利风格主义的喧闹性，代之以宁静和稳健的风格，流畅轻快，这种风格以“枫丹白露画派”（“*Fontainebleau school*”）知名，被许多无名的本土艺术家模仿，有时甚为拙劣，如让·库赞（Jean Cousin）和他的同名儿子。

法国逐渐形成自己的肖像艺术思想——以脸部表情为中心

的心理学的肖像画，在肖像中，揭示人物的主要品性的特点得到最充分的表现。在这方面，法国又一次招请外国艺术家，即让·克卢埃（*Jean Clouet*，安特卫普人，一五二一年迁居图尔，逝于一五四〇年，他的艺术由生于法国的儿子弗朗索瓦·克卢埃*Francois Clouet*继承，后者逝于一五七二年）和科尔内耶·德·利翁（*Corneille de Lyon*，海牙人）。克卢埃父子的三色——黑、白、红——粉画肖像非凡出众。让·克卢埃的艺术包含着深刻的心理刻画；他的描绘——大刀阔斧地迅疾完成的速写——显示出他的创造性的急躁情绪（图338）。弗朗索瓦·克卢埃的艺术，沉浸在意大利风格中，眼光不太精确，但较为讨人喜欢；他的拿手是女性肖像（图339）。一帮艺术家把这种肖像的传统带进十七世纪，其中有皮埃尔·凯内尔（*Pierre Quesnel*）及其两个儿子（弗朗索瓦*Francois*，逝于1619和尼古拉*Nicolas*）、迪蒙斯蒂埃（*Dumonstier*）家族（皮埃尔



338. 让·克卢埃 持彼特拉克诗集의无名男子素描稿 约1535

尚蒂伊孔代博物馆

339. 弗朗索瓦·克卢埃 狄安娜出浴 英国里士满私人收藏

Pierre、艾蒂安*Etienne*和达尼埃尔*Daniel*，后者逝于一六四六年）和皮埃尔·拉尼奥（*Pierre Lagneau*）。

宗教内战导致国运衰落——亨利四世曾力图阻止之。第二个枫丹白露画派的布鲁瓦兹·杜布瓦（*Ambroise Dubois*，安特卫普人，1543—1614）、图森·迪布勒伊（*Toussaint Dubreuil*，约1561—1603）和马丹·弗雷米内（*Martin Freminet*，1567—1619）将古罗马精神介绍到法国，不过是安特卫普风格主义的形式。

低地国

意大利风格通过早期文艺复兴的法国式渗入低地国（*Low Countries*，马利内正义宫*Palais de Justice, Malines*；列日埃韦克王子宫*Palais des Princes Eveques at Liege*，1526—1533；布鲁日弗朗克法院*Greffe du Franc at Bruges*，1535）。更为直接的外来影响发生于一五五〇年后，特别是在科内利斯·弗洛里斯（*Cornelis Floris*）的影响下（安特卫普市政府*Hotel de Ville*，图340；图尔内教堂十字架围屏，1572；安特卫普普朗坦府邸*Hotel Plantin*，1576）。安特卫普出版商彼得·科克·范·埃尔斯特（*Pieter Cock Van Aelst*）出版塞利奥、维尼奥拉、帕拉迪奥和维特鲁维乌斯的建筑论著。十六世纪下半叶，建筑倾向于装饰风格和别具一格。汉斯·弗雷德曼·德·弗里斯（*Hans Vredeman de Vries*，1527—1604）蚀刻若干装饰作品，并用法语发表一篇仿维特鲁维乌斯的建筑论文，他的作品成了欧洲巴洛克艺术的源泉。

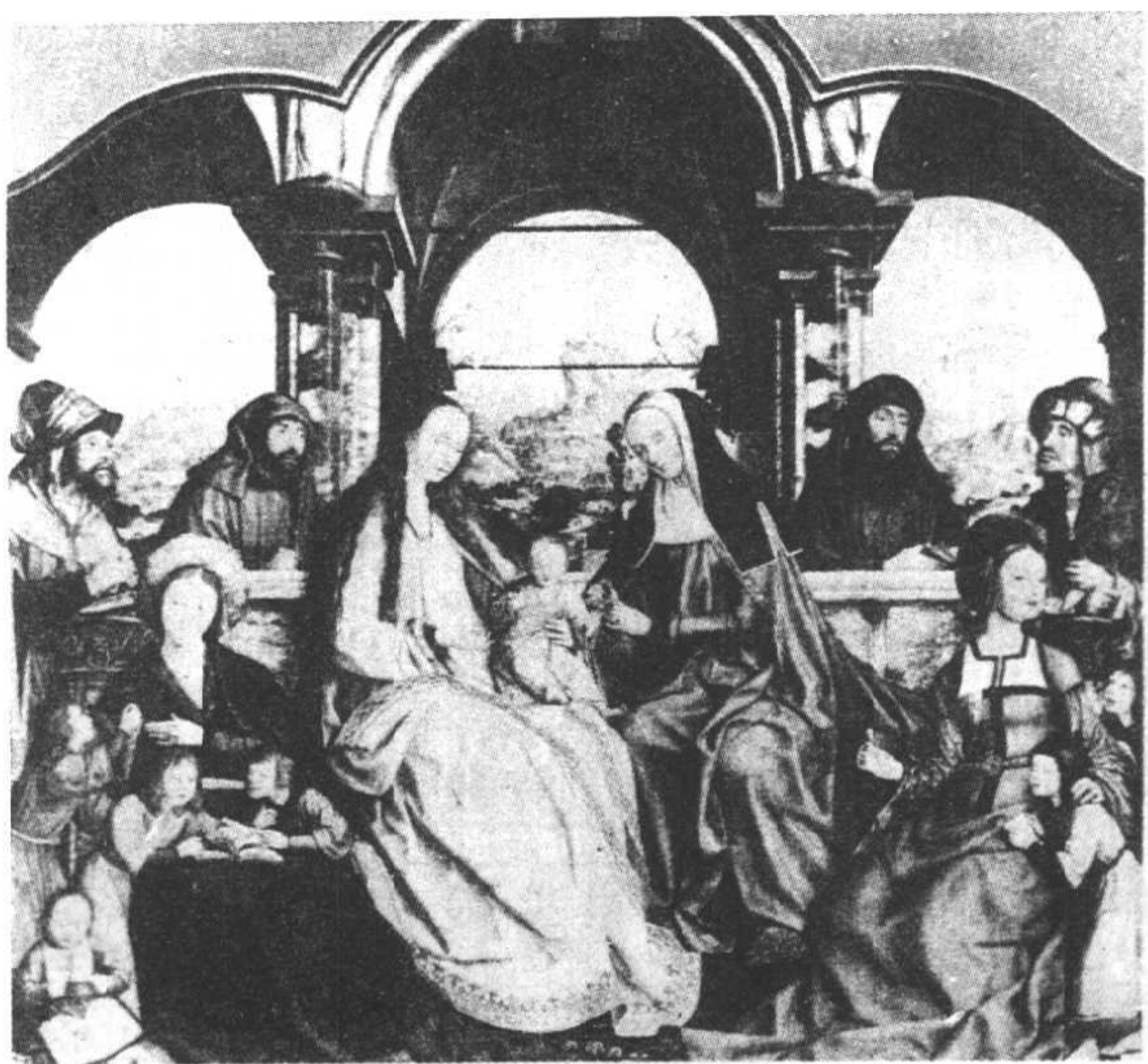
佛兰德雕塑比建筑更为直接地从火焰式过渡到巴洛克式，



340. 科内利斯·弗洛里斯 安特卫普市政府 1561—1565

跳过了古典传统的阶段，法国在意大利之后仍陷于这一阶段。两种风格的溶和和早在法国布鲁（*Brou*）的建筑和雕塑（奥地利玛加丽特 *Margaret* 作，1522—1532）中出现。本世纪下半叶，利内利斯·弗洛里斯在安特卫普，雅克·迪·布罗厄克（*Jacques du Broeucq*）在瓦洛尼亚（*Wallonia*），颇受益于风格主义者及米开朗琪罗。

在低地国，如早期一样，绘画依然是主要的艺术。在对莱奥纳尔多的顶礼膜拜中，意大利影响很快地明显起来，影响着阿姆斯特丹雅各布·科内利斯（*Jacob Cornelisz*，约 1470—1533）、安特卫普约斯·范·克勒弗（*Joos Van Cleve*，约 1485—1540/41）和昆廷·马特西斯（*Quentin Matsys*，约 1466—1530），后者的《圣家族的亲戚》（1509）已标志着莱奥纳尔多的优雅



341. 坎坦·马特西斯 圣安妮会祭坛画 1509 布鲁塞尔艺术博物馆

(图341)。莫伯日 (*Maubeuge*) 扬·戈萨尔特 (*Jan Gossaert*), 人称马比斯 (*Mabuse*, 约1470—1533), 他的雕塑眼光源出于曼泰尼亚但被米开朗琪罗修正的世界。希罗尼米斯·博斯 (*Hieronymus Bosch*, 约1460—1516) 的幻想世界——被中世纪地狱的恐怖所萦绕——没有被意大利影响所触及, 但他的时代感和色彩处理预示威尼斯画派 (图342)。吕卡斯·范·莱伊登 (*Lucas Van Leydon*, 1494—1533) 受德国的影响, 显露出风格主义焦躁不安的早先迹象。本世纪下半叶, 佛兰德安特卫普和荷兰乌得勒支、哈勒姆, 渐渐成为艺术界的主要中心。新罗马 (*Neo-Roman*) 影响带来风格主义, 它使北方的绘画失去了平衡。佛兰德画派伴随弗朗斯·弗洛里斯 (*Frans Floris*, 1516—1570, 对米开朗琪罗的僵死的模仿) 和贝尔纳德·范·奥尔莱伊 (*Ber-*

nard Van Orley, 约1492—1542, 在拉斐尔、朱利奥·罗马诺、米开朗琪罗、马比斯和丢勒的大杂烩下, 掩藏其灵感的缺乏) 迅速地衰落。荷兰风格主义的焦躁不安与众不同。扬·范·斯科雷尔 (*Jan Van Scorel*, 1495—1562)、放纵的马丁·范·黑姆斯克尔克 (*Martin Van Heemskerck*, 1498—1574, 图343), 是追随罗马最紧的北方画家。乌得勒支安东尼斯·莫尔 (*Anthonis Mor*, 1517—1576/77) 绘制有力的和提炼的肖像画——使人联想起布龙齐诺的肖像作品 (图344)。

然而, 在本世纪下半叶, 一位伟大的艺术家出风格主义之转折点而不染, 重新发现北方绘画的真正传统, 即大自然的抒情描绘。对全面性的渴望——已使约阿基姆·德·帕蒂尼尔



342. 希罗尼米斯·博斯 燃烧的教堂 圣安东尼诱惑局部

里斯本国家博物馆



343. 马丁·范·黑姆斯克尔克 戴荆冠的基督 1532 根特艺术博物馆

344. 安东尼斯·莫尔 红衣主教格朗韦尔的侏儒 巴黎罗浮宫

(*Joachim de Patinir*, 约1480—1524) 激动不已——将老彼得·布勒格尔 (*Pieter Bruegel the Elder*, 约1525—1569) 在那些全景风景画中引向令人赞叹的广度的综合，在这些图画中，我

345. 彼得·布勒格尔 伯利恒人口普查 局部 布鲁塞尔美术博物馆

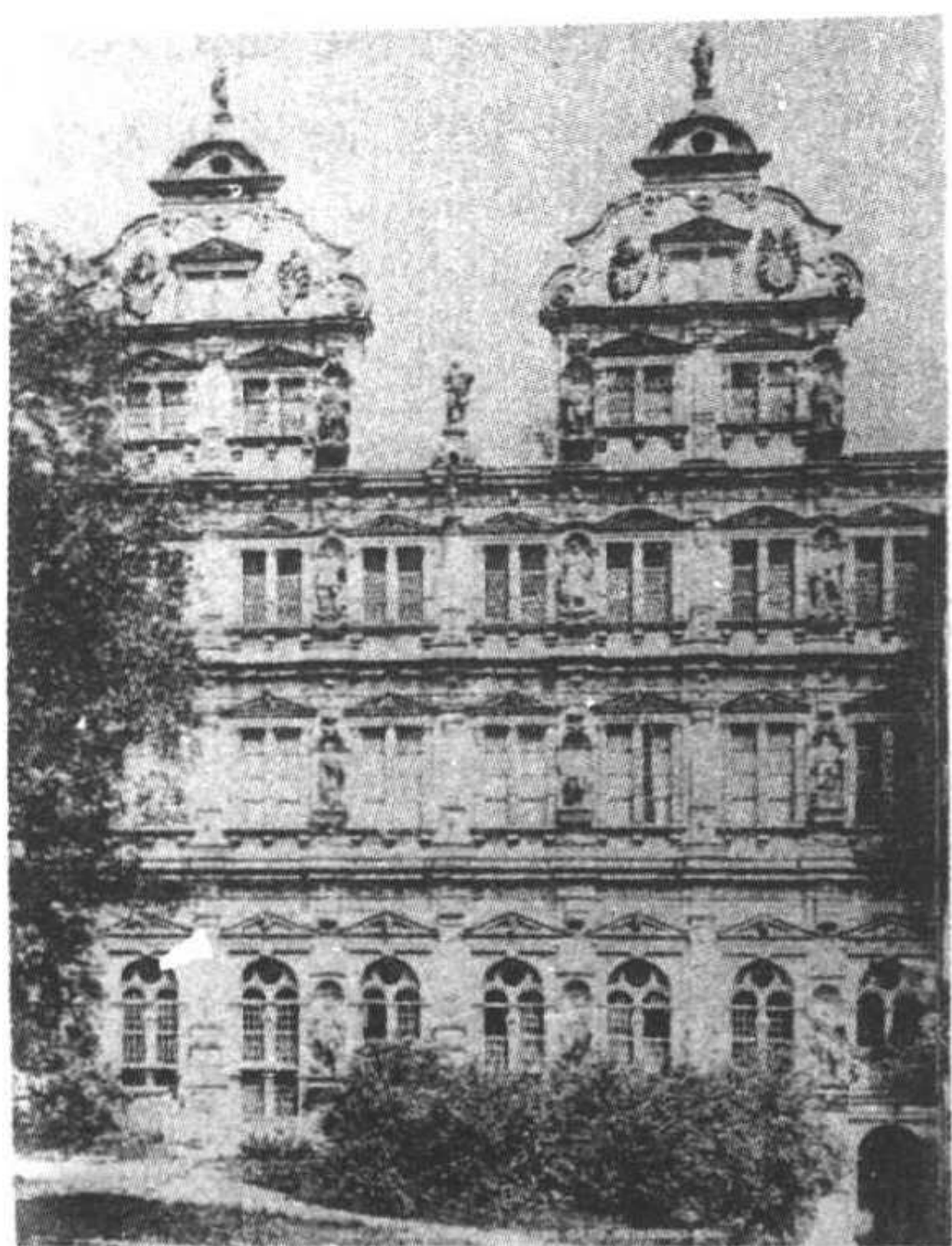


们感到巨大的、多方面的创造之颤动（图345），但是他把人的存在和有机的生命联系起来。对社会风俗画家——布勒格尔基本上属于这一类型——来说，人的存在似乎被原始的本能所支配，这种本能与自然力的关系密切。虽然于一五五二年至一五五三年游访阿尔卑斯山南麓，布勒格尔仅仅从意大利汲取理智的戒律，他的风格似乎来自博斯，是北欧天才的最独特的本土表现形式之一。

德 国

文艺复兴式的成分直到十六世纪下半叶才进入德国建筑。南德（奥格斯堡和纽伦堡）直接汲取意大利影响，而整个北部地区和中莱茵河地区则依靠佛兰德发展的文艺复兴式。这一佛兰德影响扩及波罗的海沿岸，后者仍然追随砖和石建筑的传统，格但斯克（*Danzig*）城是佛兰德建筑师建成。组成海德尔堡城堡（*Heidelberg Castle*）的建筑群（1556—1609）在很大程度上归功于创造于安特卫普、由雕版师扩大的装饰特色之丰富蕴藏（图346）。取自新风格的成分只当作附加物而已，以火焰式哥特式的形式运用于有窗的结构，这种结构全然是中世纪精神。这一风格，巴洛克式甚于文艺复兴式，生存于整个十七世纪中。

两个名字总结了德国雕塑的文艺复兴的两个阶段。维尔茨堡蒂尔曼·里门施奈德（*Tilman Riemenschneider*, 1460?—1531）是哥特式祭坛雕刻家漫长队伍中的最后一人，他的表现主义风格于一九二〇年起趋向于宁静。纽伦堡彼得·菲舍尔（*Peter Vischer*, 逝于1529），复活了青铜铸像术，很早就欢迎



346. 海德堡城堡 弗雷德里克侧厅 1601—1604

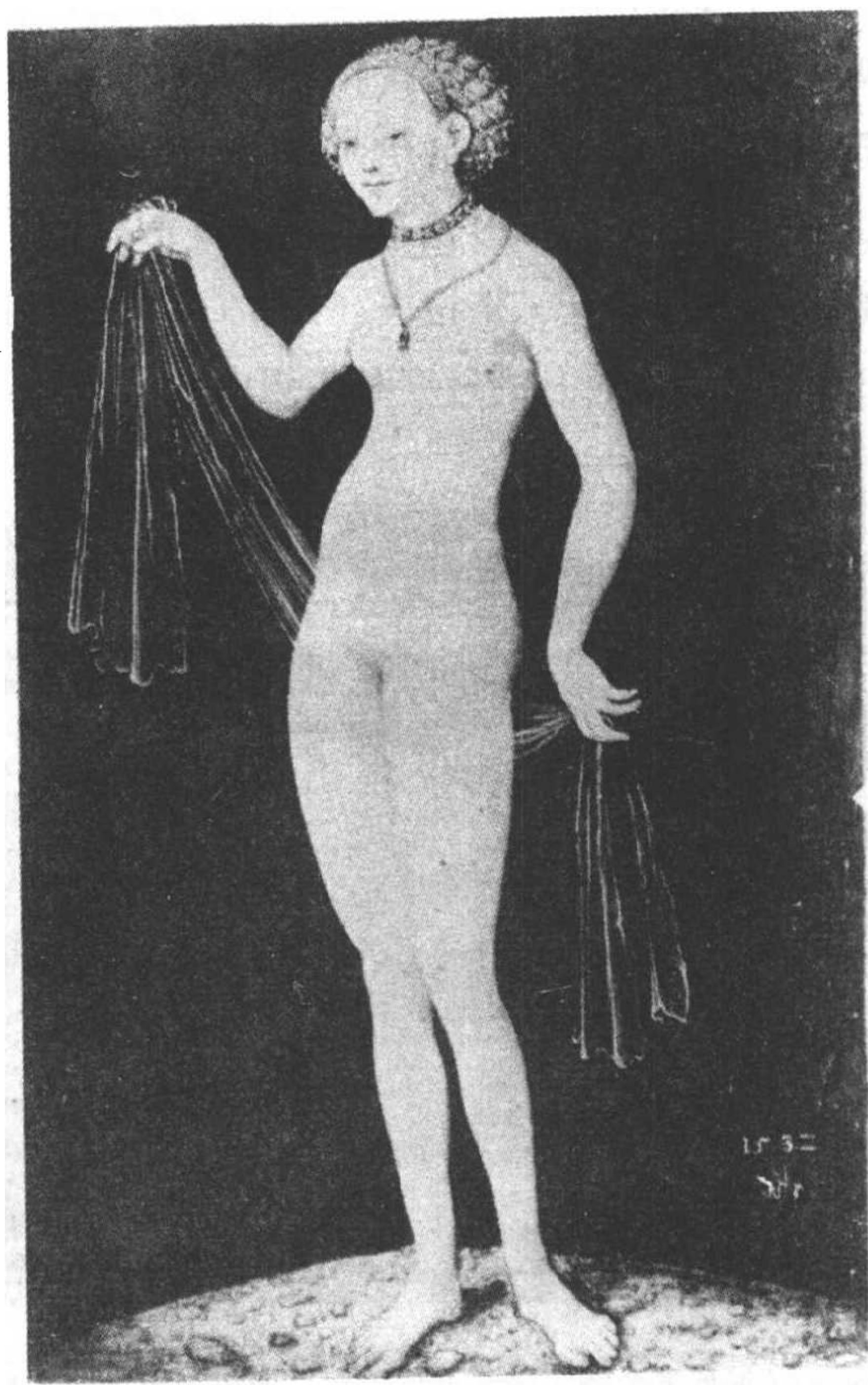
347. 彼得·菲舍尔 圣保罗像 圣泽巴尔德神龛 青铜 1507—1519

纽伦堡圣泽巴尔德教堂

意大利的造型观点，他大概是通过威尼斯雕刻家圣索维诺的作品而得知的（圣泽巴尔德神龛，纽伦堡，1519，图347；马克西米利安基雕像，因斯布鲁克 *Innsbruck*）。菲舍尔的风格由纽伦堡他的后裔继承下来。

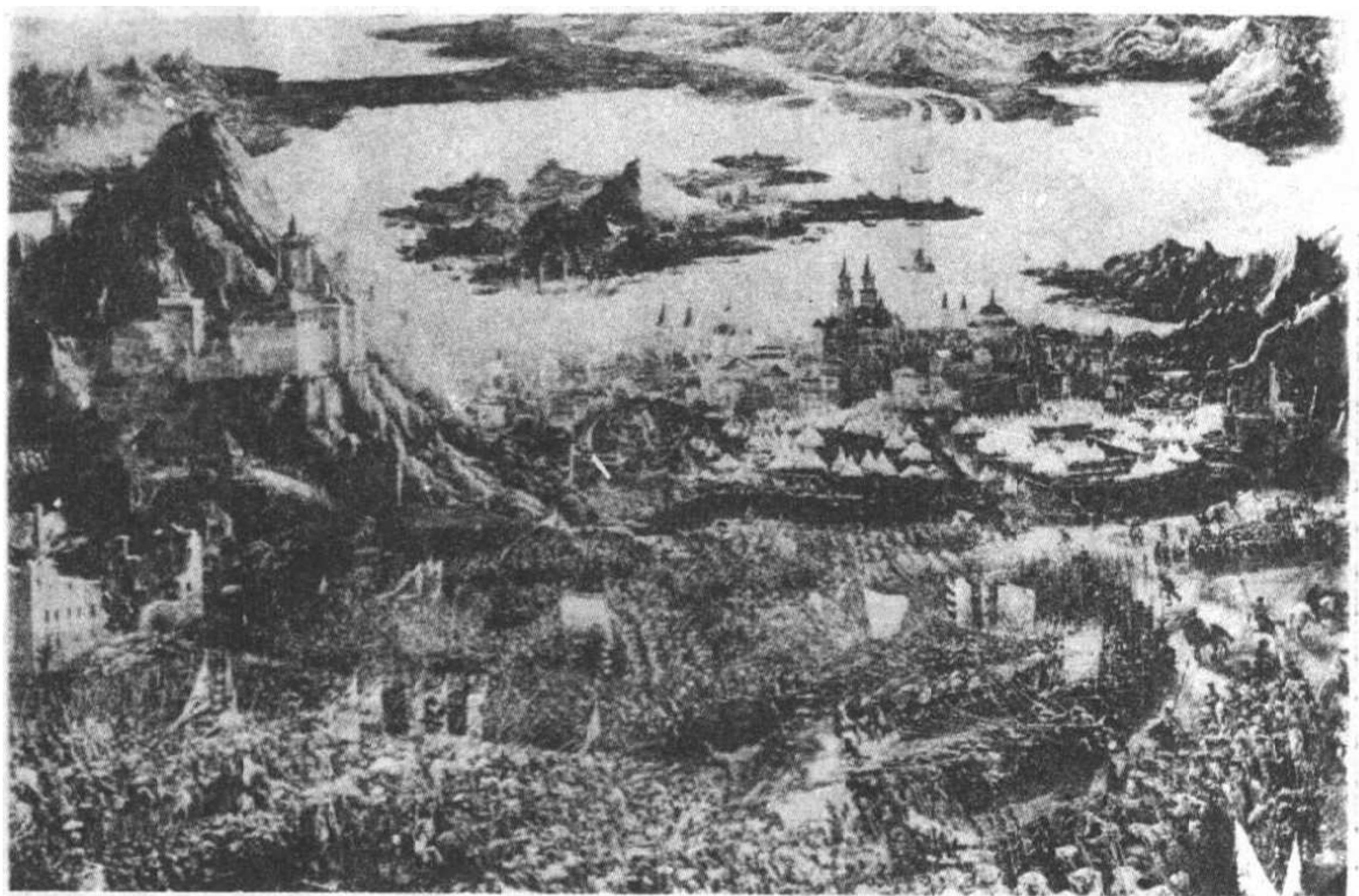
但是，德国的气质主要在素描、油画和版画中得到最自然的表現。德国的绘画历史，其黄金时代是十六世纪，被意大利风格和土生土长的表现主义的冲突直穿而过，仅在战胜南方的入侵上稍许呈现出一点困难。贝利尼画派的美学在奥格斯堡被老汉斯·霍尔拜因（*Hans Holbein the Elder*, 1460/70 — 1524）和汉斯·布格克迈尔（*Hans Burgkmair*, 1472—1553）所采纳，但与此同时，多瑙河画派目睹德国表现主义的发育成

长和卢卡斯·克拉纳赫 (*Lucas Cranach*, 1472—1553, 路德的朋友, 把神话的裸体引进德国艺术, 图348) 的充满风格主义的后期哥特式的复杂形式, 尤其是阿尔布雷希特·阿尔多尔费尔 (*Albrecht Altdorfer*, 约1480—1538), 他的充满生气的风景画 (*《亚历山大战役》*, 1519) 表现了他对壮观的回答和诉诸宇宙的广度表现, 这一表现后来缠住了布勒格尔 (图349)。



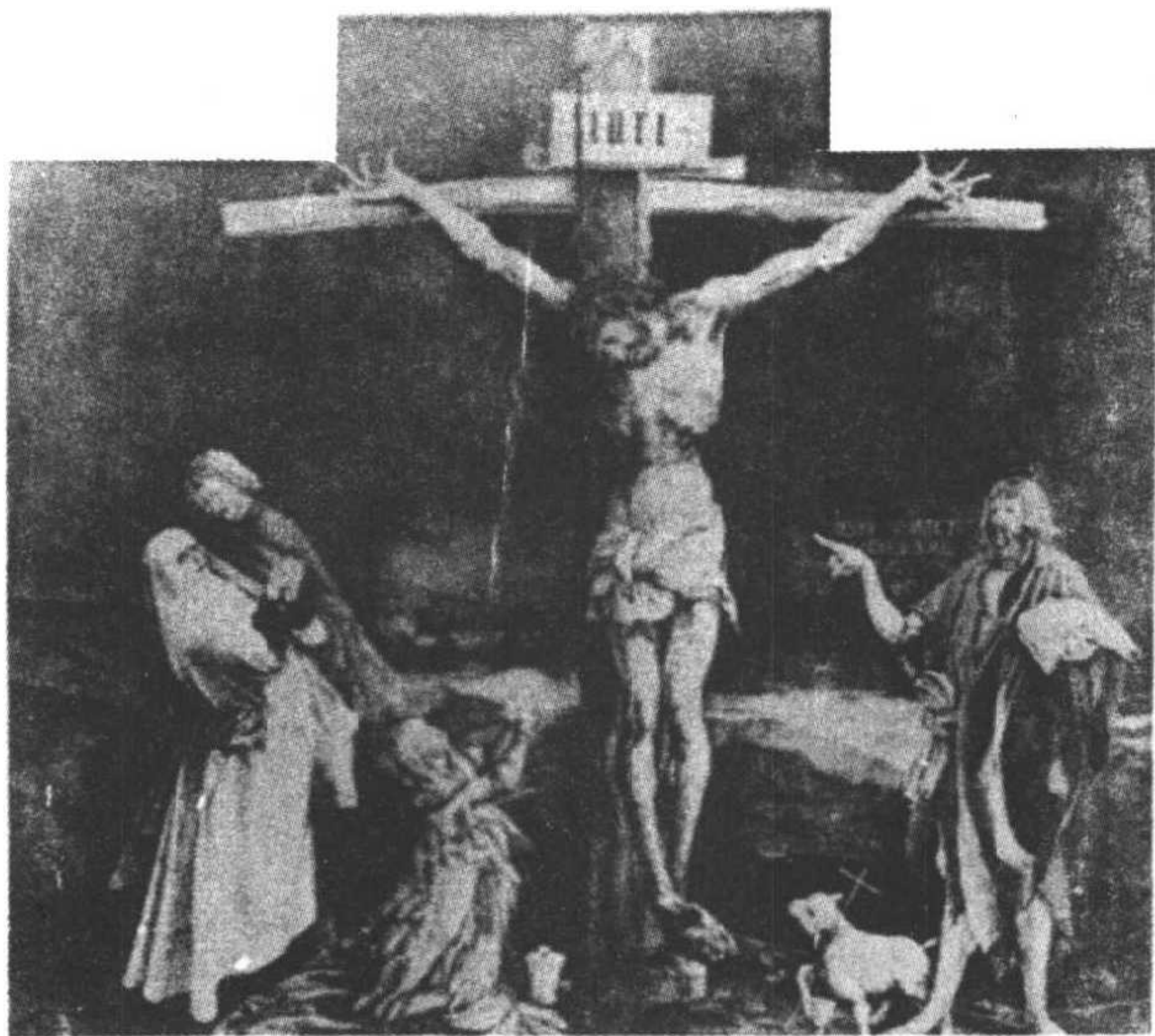
348. 卢卡斯·克拉纳赫 维纳斯 原藏法兰克福施塔德尔艺术学会

马蒂亚斯·格吕内瓦尔德 (*Matthias Grunewald*, 约1470/80—约1528), 在中莱茵地区和阿尔萨斯工作, 是所有艺术家中最远离文艺复兴观点的人。他以绘画中最折磨人的风格之一, 解释中世纪莱茵神秘主义者之忧苦的销魂和梦幻的痛苦 (科尔马伊森海姆祭坛画, 1510—1519, 图350)。他是德国最伟大的色彩画家。在阿尔萨斯, 汉斯·巴尔东·格里恩 (*Hans Baldung Grien*, 1484/85—1545) 模仿德吕内瓦尔德的风格, 但更为自鸣得意。在瑞士, 哥特式和文艺复兴式的斗争导致风格主义的转折点, 这在汉斯·洛伊 (*Hans Leu*, 约 1490—1531)、尼古拉·马努埃尔·多伊奇 (*Nicolas Manuel Deutsch*, 1488—1530) 和乌尔斯·格拉夫 (*Urs Graf*, 约1485—1527/28, 图351, 描绘士兵) 的过度和幻想中表现出来。



349. 阿尔布雷希特·阿尔多尔费尔 亚历山大战役 局部 1529

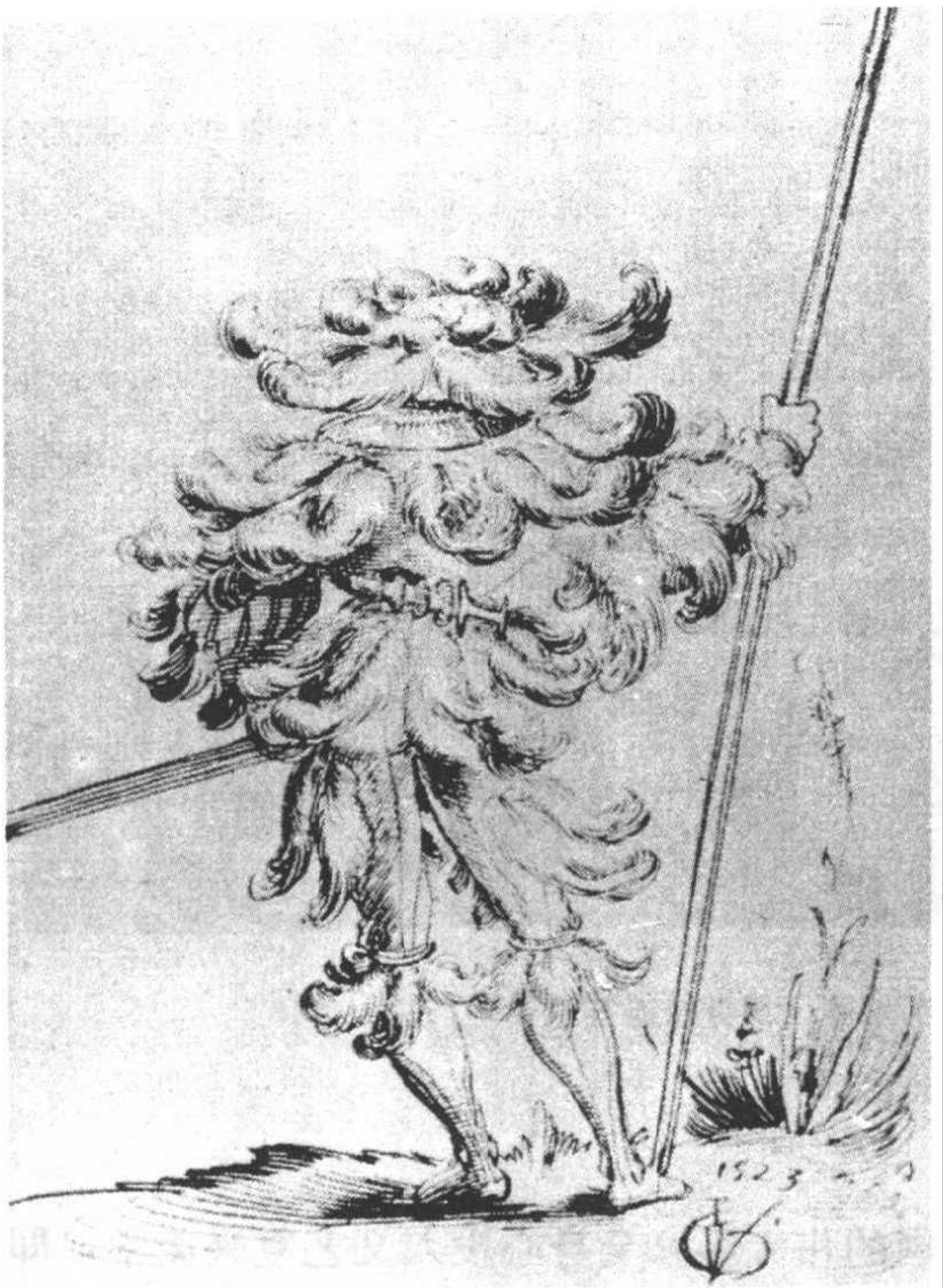
慕尼黑老绘画馆



350. 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德 伊森海姆祭坛画 1510—1519

耶稣受难 科尔马博物馆

然而，两位德国的伟大画家全身心投入文艺复兴美学，即阿尔布雷希特·丢勒和小汉斯·霍尔拜因。阿尔布雷希特·丢勒（*Albrecht Durer*, 1471—1528）是纽伦堡——日耳曼精神的圣地之一——一个金银匠的儿子，日耳曼精神一直是他活动的中心，尽管他渴望更多地了解欧洲艺术，并且游访过许多国家。在一四九〇年至一四九四年一次游学全国的过程中，他在科尔马接触到顺高尔的日耳曼—佛兰德传统，并学习铜版画技术。一四九四年至一四九五年的意大利旅游，使他看到了曼泰尼亚和贝利尼的艺术，一五〇五年至一五〇七年，他二度游访这个半岛。一五二〇年至一五二一年，他漫游低地国，在那儿研究佛兰德绘画，并会晤埃拉斯米斯。象莱奥纳尔多一样，丢



351. 乌尔斯·格拉夫 日耳曼步兵 铅笔画 1523 巴塞尔艺术博物馆

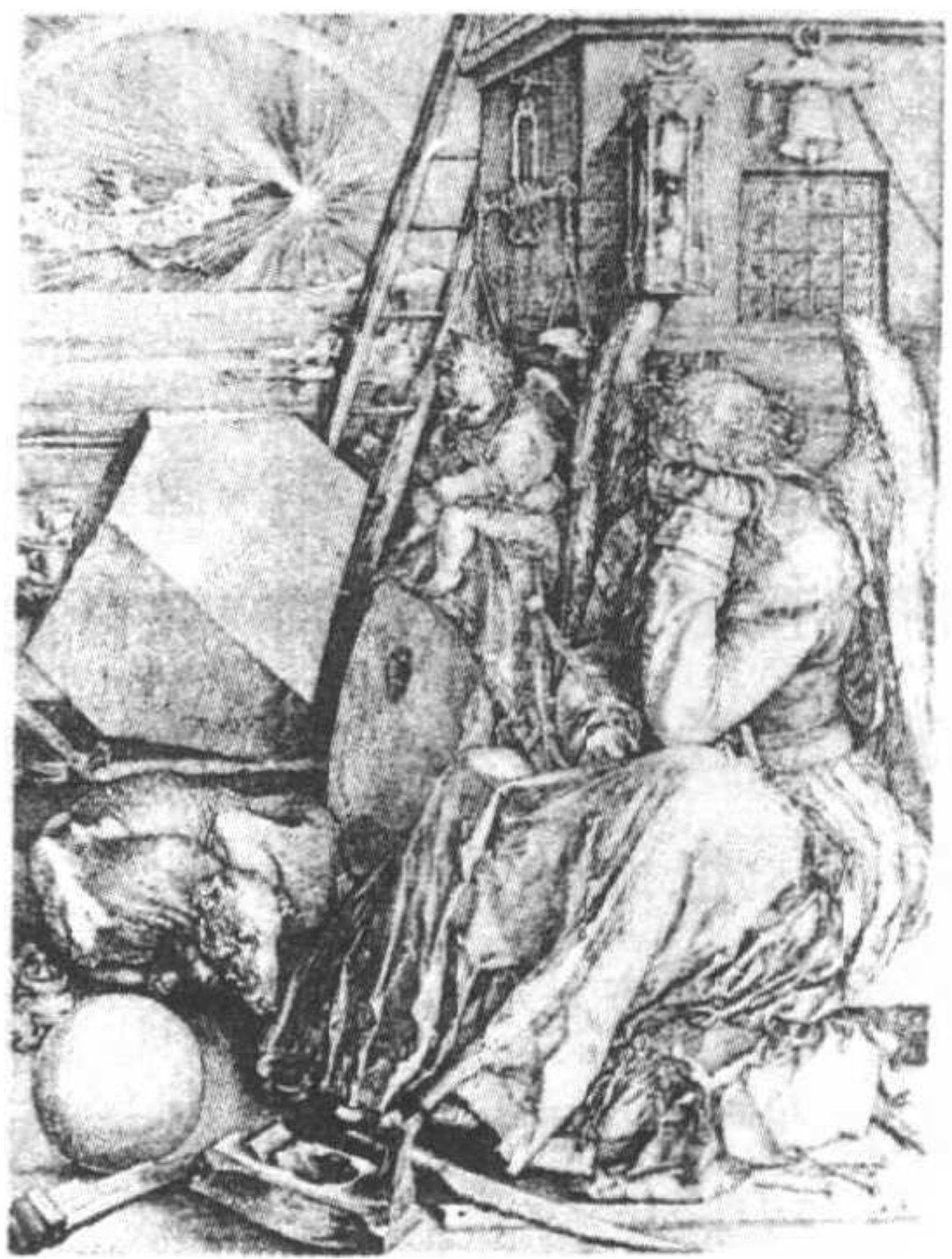
勒对世界的各个方面都怀有浓厚的好奇心，撰写了若干美学和技法的论文，特别是人体比例（图311）。保姆加特纳祭坛画（约1500）尚是哥特式精神，但是贝利尼的影响深深地烙印于《玫瑰花环节》（布拉格，1506）、《三位一体的礼拜》（维也纳，1511）尤其是他的杰作《四使徒》（慕尼黑，1526，图352）。木刻、铜版和素描是丢勒与日耳曼气质相搏最烈的媒介。在成百上千张版画和素描中，他在大自然形式的分析性热情中倾注了全部

天才，在这方面，除莱奥纳尔多之外，无出其右。他从绘画之和谐的约束中摆脱出来，本能地回到后期哥特式的弯弯曲曲的图解技术，这继承于顺高尔。从日耳曼泛神论和文艺复兴理想主义的冲突中解脱出来，这一伟大的头脑似乎已经形成一种悲观主义的哲学，这在他的若干版画中有所流露：《涅墨西斯》（1503）、《骑士、死神和魔鬼》（1513）和《忧郁》（1514，图353）——人类科学和作品的自负之象征。

老霍尔拜因的儿子小汉斯·霍尔拜因（*Hans Holbein the Younger*, 1497—1543）于一五一五年离奥格斯堡赴巴塞尔。他漫游伦巴第，穿过法国，后来因宗教改革运动的风潮被逐出巴塞尔，经佛兰德流亡英国。他一到英国就当上亨利八世的宫廷肖像画家。作为埃拉斯米斯的朋友，霍尔拜因立即完全致力于



352. 丢勒 圣约翰和圣彼得 1526 慕尼黑老绘画馆



353. 丢勒 忧郁 铜版画 1514



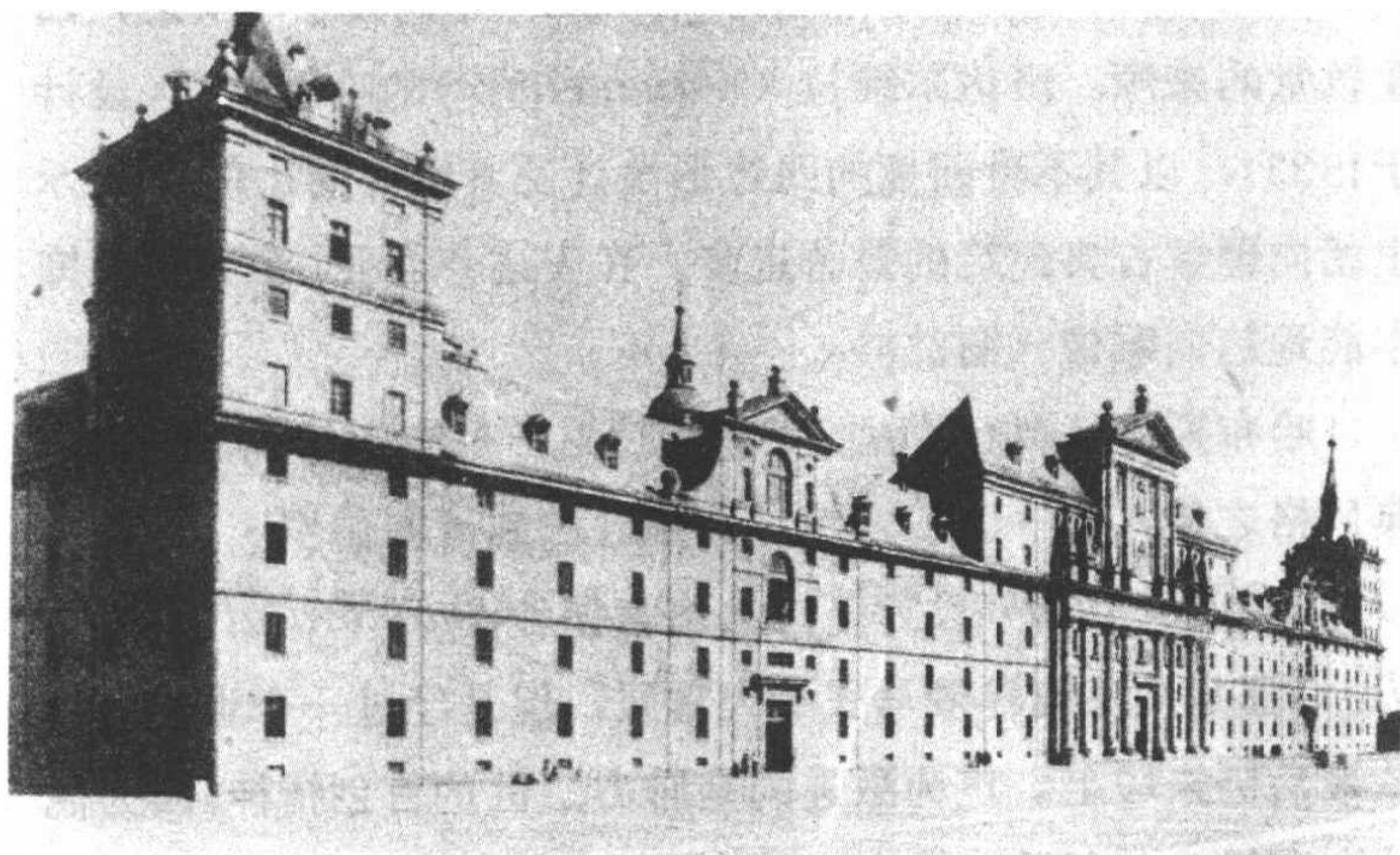
354. 汉斯·霍尔拜因 约翰·戈德索尔夫爵士像 淡彩 约1530 温莎城堡

肖像创作，是文艺复兴画家中最彻底欧洲化的画家。在漫游中，他把接触到的各种影响综合起来：意大利式的和谐和统一的概念、佛兰德画家的客观性和德国人的敏锐的分析能力（图354）。也许他给了我们北欧人文主义者和王公贵族的最动人的形象。象克卢埃父子一样，这位心理学家喜欢轮廓拉长的肖像；他的版画不那么自然而优雅。

西班牙

文艺复兴在西班牙天主教国王统治的末期逐渐传入这个沉

源于“伊萨贝拉式”的国土。强有力的门多萨(*Mendoza*) 家族似乎在这一崭新的样式中起着重要的作用，因为首批以新样式出现的纪念碑建筑，都与这个家族的名字连在一起（巴利阿多里德圣克鲁斯学院 *Colegio de la Santa Cruz, Valladolid*, 洛伦索·巴斯克斯 *Lorenzo Vasquez* 建，1489；科戈卢多梅迪纳塞利公爵宫 *Duke of Medinaceli's Palace, Cogolludo*, 1501前；托莱多圣克鲁斯医院 *Santa Cruz Hospital*；瓜达拉哈拉王子宫，*Infantado Palace, Guadalajara*）。恩里克·德·埃加斯 (*Enrique de Egas*, 逝于1532)，亦作哥特式，在孔波斯泰拉建文艺复兴式王家医院 (*Royal Hospital*, 1501)，在托莱多建圣克鲁斯医院 (1514前)。在这些建筑中，米兰的装饰特色被运用，毫不顾及建筑或装饰的节奏，完全作为饰面，与意大利半岛的传统观点相一致，这种观点通过摩尔艺术被吸收；这种艺术由于与金盘 (*Plateria*) 相似而赢得金盘式 (*plateresque*)

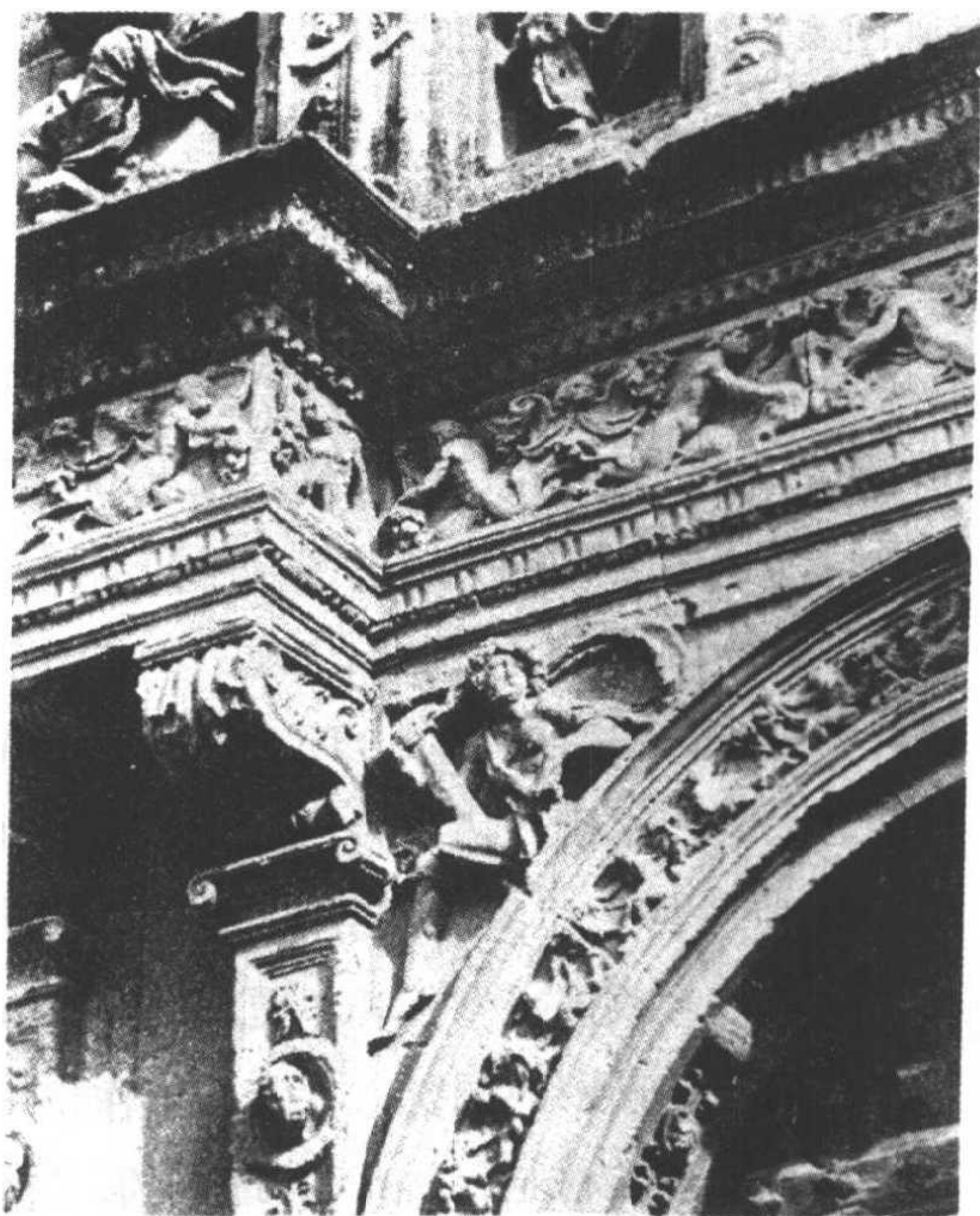


355. 胡安·德·埃雷拉 埃斯科里亚尔正立面 1561—1584

的名称。在花叶饰和来自意大利的怪物之基础上创造新的装饰图案中，金盘式艺术家显示出形式创造性的无穷潜力，堪与罗马式艺术相比；西班牙艺术家的雕塑天赋现在得以充分施展，但表现在全然散漫的和累赘的建筑中。卡斯蒂利亚是金盘式——自然地追随火焰式——的最纯粹的中心；伟大的西班牙大学的所在地萨拉曼卡（*Salamanca*）到处可见到这种样式的纪念碑建筑；大学的祭坛形的无名正立面（1516—1529）在精神上与巴利阿多里德圣格雷戈里奥学院（*Colegio de San Gregorio*）相同，尽管风格不一。

安达卢西亚——没有哥特式传统，却有如画的风光——是绝然反对金盘式混乱的中心；这归因于迭戈·德·西洛埃（*Diego de Siloe*）——哥特式雕塑家希尔·德·西洛埃（*Gil de Siloe*）的儿子，他营建科林斯式格拉纳达教堂（设计于1528），但带有显露出一一种不完全同化的精神之不安性，格拉纳达教堂是马拉加、巴埃萨（*Baera*）和哈恩（*Jaén*）等地其它的安达卢西亚教堂的来源。班达尔维拉（*Vandaelvira*）的哈恩教堂（设计于1533），以其不带回廊的四边形设计及其恰好的比例，显示出朝向理解古典建筑的显著进步。在安达卢西亚，金盘式装饰本能地趋向雕像（图356）。

哈布斯堡（*Hapsburg*）王朝支持这一反本土传统倾向的古典风格之传入。一五二六年，查理五世邀请佩德罗·马丘卡（*Pedro Machuca*）设计格拉纳达宫堡（*Alhambra at Granada*），那是一座纯粹罗马式的大宫殿，但是经过一个世纪的营造最后仍未竣工。更为激进的是腓力二世的首创精神，因为他站在宗教改革运动一边，反抗中世纪的想象力，向基督教世界鼓吹严峻的唯理论。为了抵制金盘式装饰的杂乱性，腓力二世



356. 圣萨尔瓦多教堂正立面 乌贝达（安达卢西亚） 局部 建成于1556

定都马德里，于一五六一年至一五八四年在埃斯科里亚尔(*Escorial*)兴建混合的宫殿和修道院——古典的无装饰式的设计(*estilo desornamentado*)，这一风格以其建筑师之名称之为“埃雷拉式”。建筑群占地长七百一十五英尺，宽五百二十英尺，圆顶周围对称地排列着十四个庭院；尖尖的屋顶——西班牙风气的一个异常特色——就象托莱多宫堡(*Alcazar at Toledo*)一样令人联想起佛兰德式。这个修道院、宫殿、神学院、医院、大学、图书馆、博物馆和陵墓混成一体纪念碑建筑——一种世俗的梵蒂冈帝国(*Imperial Vatican*)——是君主制度的最野心勃勃的表现之一，是哈布斯堡王室的国王神权的信念之典型表

现(图355和图373)。

埃雷拉 (*Herrera*) 还设计了一座庄严的建筑——巴利阿多里德教堂, 象埃斯科里亚尔建筑群一样, 毫无装饰的风格, 惜未竣工。耶稣会会士巴托洛梅·布斯塔门特 (*Bartolomé Bustamante*) 在托莱多营造圣胡安医院 (*Hospital of San Juan de Afuera*), 是布拉曼特风格。十七世纪上半叶, 埃雷拉式风靡西班牙, 尔后日益受到巴罗克入侵的冲击。

西班牙雕塑在十六世纪出现一些伟大的作品, 源于多纳泰洛的姗姗来迟的影响和米开朗琪罗的同时代的影响, 这两种影响是意大利艺术家, 诸如多梅尼科·凡切利 (*Domenico Fancelli*)、雅各博·菲奥托蒂诺 (*Jacobo Fiorentino*), 人称因达科 (*Indaco*) 或彼得罗·托里贾诺 (*Pietro Torrigiano*, 逝于1528; 米开朗琪罗的同窗, 在英国工作了一个时期后, 于一五二八年来到塞维利亚), 带入西班牙的。在意大利受教育的西班牙人亦带回这种新风格, 如巴利阿多里德阿隆索·贝鲁格特 (*Alonso Berruguete*, 1486/90—1561), 一个同名画家的儿子, 米开朗琪罗的门生 (圣贝尼托教堂 *San Benito* 祭坛雕刻, 巴利阿多里德博物馆, 1526—1532; 托莱多教堂唱诗班席牧师座雪花石膏雕塑, 1539)。卡斯蒂利亚的感伤传统和米开朗琪罗的痛苦交织在一起, 使贝鲁格特成为欧洲风格主义最早的代表人物之一。他的风格——比埃尔·格雷科早五十年——中的激动的不安、人物的扭曲的姿态和拉长的比例、身体的极度兴奋, 其灵魂似乎要从身体中爆破出来, 就好象被某种不可控制的紧张刺穿肌肤而出, 可与格雷科相比 (图357)。法国艺术家胡安·德·胡尼 (*Juan de Juni*, 逝于1577) 似乎曾师从米兰画派雕塑家圭多·马佐尼和尼科洛·德尔·阿尔卡 (*Niccolò dell'Ar-*



357. 阿隆索·贝鲁格特 阿伯拉罕木雕像 局部

圣贝尼托教堂祭坛雕刻 1526—1532 巴利阿多里德博物馆

358. 埃尔·格雷科 奥尔加斯伯爵下葬 1568 局部 托莱多圣托梅教堂

ca); 他给贝鲁格特的狂乱添加了感伤的现实主义和强烈的表现主义, 两者均是祖国的本土传统所陌生的(图646)。腓力二世为反抗这种浪漫精神, 于一五七九年邀召米兰青铜雕塑家蓬佩奥·莱奥尼(*Pompeo Leoni*)——他的傲慢的和感人的风格系受多纳泰洛的启迪, 他为埃斯科里亚尔浇铸十五尊圣坛雕像(1582—1590), 为查理五世基铸像五尊(1597), 为腓力二世铸像五尊(1598)。

十六世纪的西班牙绘画还几乎是外国人一统天下。泽兰(*Zeeland*)费迪南德·斯蒂尔姆(*Ferdinand Sturm*, 一五三九年在塞维利亚)和布鲁塞尔彼得·德·卡姆佩内尔(*Peeter de*

Campeneer, 一五三七年在塞维利亚) 带来佛兰德风格主义; 路易斯·德·莫拉勒斯 (*Luis de Morales*, 逝于1586) 的宗教画显露出昆廷·马特西斯的影响; 佛兰芒人安东尼斯·莫尔 (*Anthonis Mor*) —— 他的名字安东尼奥·莫罗 (*Antonio Moro*) 的西班牙写法——成为官方的宫廷肖像画家, 奠定西班牙桑切斯·科埃洛 (*Sanchez Coello*, 1531/32—1588) 和潘托哈·德·拉·克鲁斯 (*Pantoja de la Cruz*, 1551—1610) 所继承的传统。腓力二世蔑视西班牙画家, 先后邀请意大利画家杰诺埃塞·卢卡·坎比亚索 (*Genoese Luca Cambiaso*, 1583)、佛罗伦萨费代里科·祖卡罗 (*Federico Zuccaro*, 1586) 和波洛尼亚佩利格里诺·蒂巴尔迪 (*Pelligrino Tibaldi*, 1588) 从事埃斯科里亚尔的装饰工作。另一位伟大的画家成了深奥的西班牙灵魂的真正化身, 即佐梅尼科·塞奥托科普洛 (*Domenico Theotocopulo*), 以埃尔·格雷科 (*El Greco*) 知名 (1541—1614), 生于克里特岛, 在威尼斯师从丁托雷托和巴萨尼, 一五七七年定居托莱多, 该城当时是古老的西班牙的神秘和骑士制度的圣地。在托莱多, 他绘制了杰作《奥尔加斯伯爵下葬》(图358)。格雷科的美学——人物的过分拉长、痉挛的姿势和阴暗的黄绿色调——是风格主义狂乱的一个惊人的侧面, 风格主义的狂乱在十六世纪末叶传遍全欧 (图359和360); 但是这一反自然主义的形式主义, 在他的作品中, 变成了狂喜的转折点和苦行主义的折磨之卓越表现手段, 与此同时, 克罗斯圣约翰 (*St. John of the Cross*) 和阿维拉圣特雷萨 (*St. Theresa of Avila*) 亦在卡斯蒂利亚进行试验。埃尔·格雷科是土生土长的西班牙绘画——唯精神生活有价值——的奠基人。但是他的手法对西班牙画派造型发展的影响甚微。他的追随者有一阵继



359. 埃尔·格雷科 耶稣复活 约1598 马德里普拉多宫

360. 埃尔·格雷科 圣灵降临 马德里普拉多宫

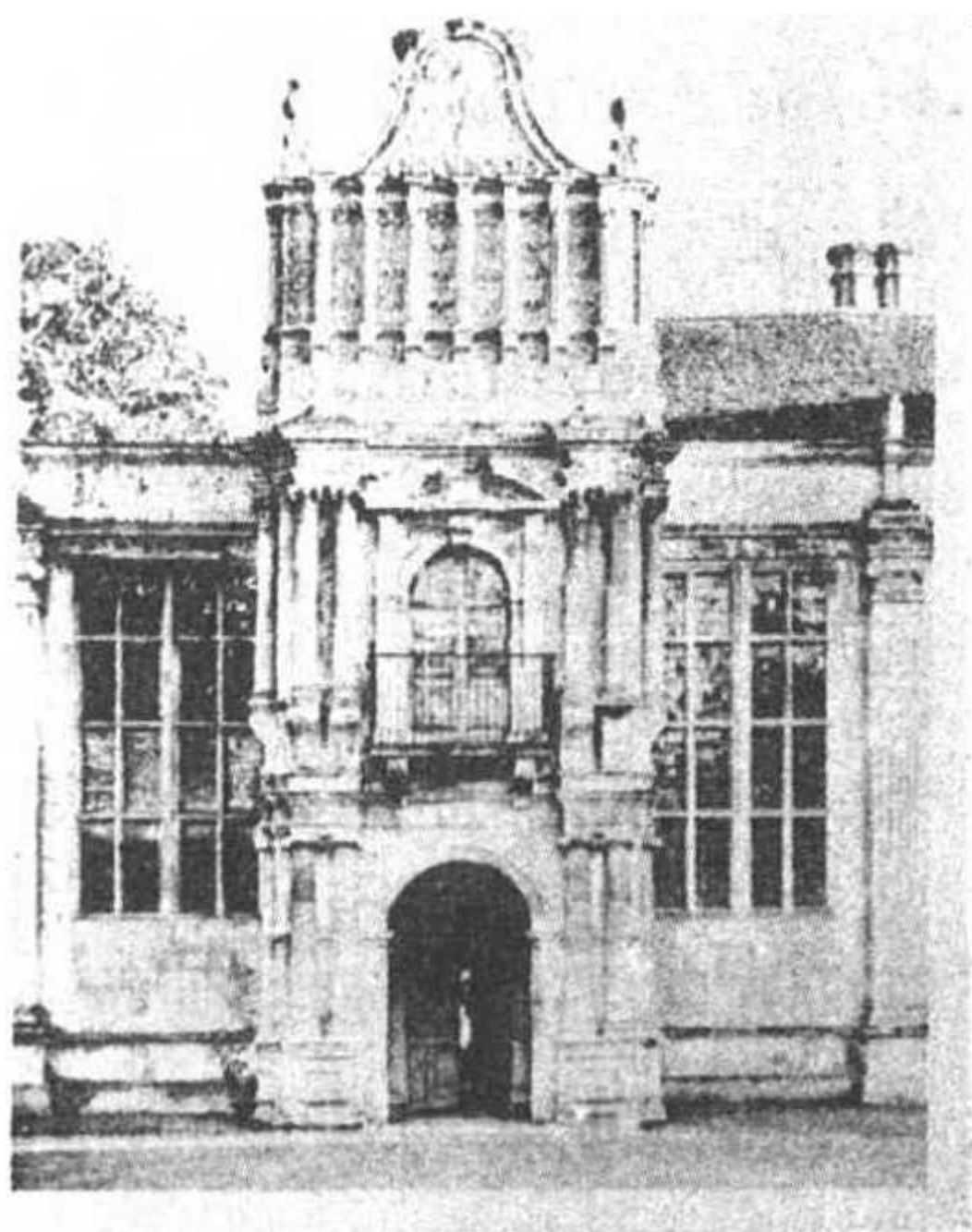
续他的虔诚的造像术。路易斯·特里斯坦(*Luis Tristan*, 1586—1640), 格雷科唯一的门生, 想方设法在新的现实主义风格——于十七世纪在卡拉瓦焦的影响下接受的——中保留导师的观点。

在葡萄牙, 西班牙建筑师胡安·德·卡斯蒂略 (*Juan de Castillo*) 在曼努埃尔式的创造性血管中注入意大利式凝固剂, 从而使其干枯 (贝伦哲罗姆修道院 *Hieronymite monastery, Belem*, 1517)。这一米兰的词汇也许是鲁昂的法国 雕塑家介

绍的，如尼古拉·尚特雷恩 (*Nicolas Chamtereine*)，他的思想中也有勃艮第的特色；尤其是让·德·鲁昂 (*Jean de Rouen*)。基督骑士女修道院宫 (*Convent Palace of the Knights of Christ*) 回廊，由迪奥戈·德·托拉尔瓦 (*Diogo de Torralva*) 于一五五八年在托马尔始建，其风格源出于塞利奥。对哥特式抱敌意的葡萄牙，比西班牙更早地、或许是更为自然地乐意吸收古典的实验，接近佛罗伦萨文艺复兴盛期和布拉曼特的严谨甚于伦巴第艺术 (埃武拉 *Evora* 附近米特拉 *Mitra* 巴尔维德耶稣会 *Dom Jesus de Valverde* 诸中心布局建筑；托马尔孔塞萨奥教堂 *Conceicao*；马戈斯萨尔瓦托雷教堂 *Salvatorre de Magos*)。一四四〇年至一四五〇年，迪奥戈·德·托拉尔瓦早于埃雷拉设计了贝伦哲罗姆修道院的严谨的大礼拜堂 (*Capela Mor*)。阿方索·阿尔瓦雷斯 (*Alfonso Alvares*) 在莱里亚 (*Leiria*, 1550) 和波塔莱格雷 (*Portalegre*, 1556) 的教堂，也许还有埃武拉耶稣会教堂 (*Jesuit Church at Evora*, 1567)，坚持古典精神，这一精神由于意大利人菲利波·泰尔齐 (*Filippo Terzi*) 到达里斯本而得到进一步的加强 (福拉圣文森特教堂 *Sao Vincent de Fora*, 设计于一五八二年)。

英 国

英国是文艺复兴式渗入的最后一个国家，文艺复兴式在那里遭到最大的抵制。羞答答的意大利影响最初仅仅表现于垂直哥特式向新的、以四中心平拱为特征的都铎式 (*Tudor style*) 的微小转化中。随着宗教改革运动，十六世纪英国境内兴起一股建筑的巨大活动——公共建筑、城堡、大学、乡村别墅和饰有华



361. 柯尔比厅 门廊 北安普敦郡 1572

362. 尼古拉斯·希利亚德 玫瑰丛中倚树而立的青年 细密画

约1590 伦敦维多利亚—艾伯特博物馆

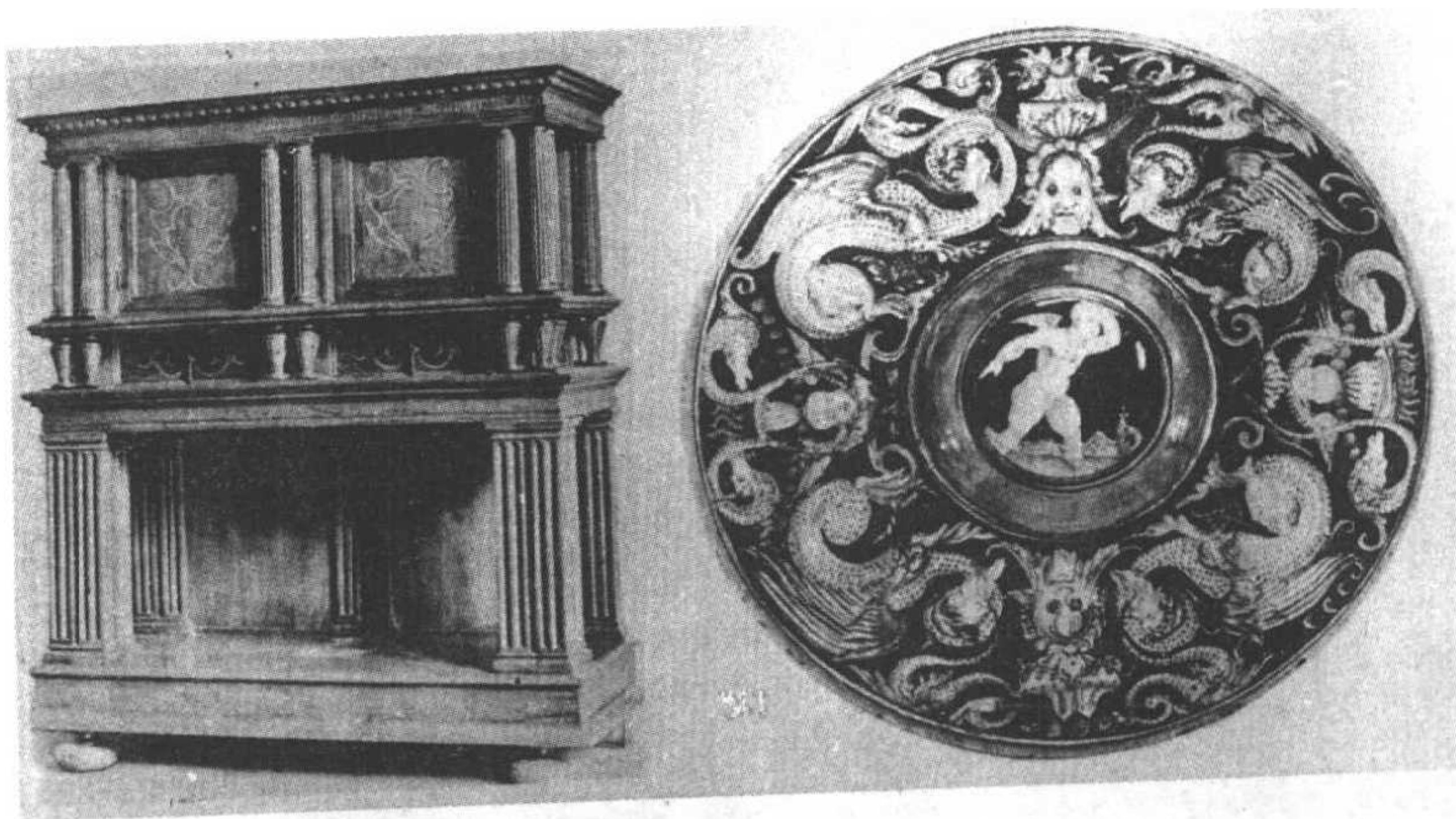
丽木雕的大厅，如雨后春笋。室内装饰有时比正立面更为意大利化（汉普顿宫）。在伊丽莎白时代，意大利、德国、佛兰德和法国的混合影响，主要通过印行的书籍传入，引起装饰的新风格，或更是新的混合之探索。建筑的装饰部分常取带有附加式的大门廊形式（图361）。这一样式直至十七世纪不衰。雕塑显示出同样的折衷主义，从邻国借取特色。亨利八世曾雇请意大利人，如圭多·马佐尼和彼得罗·托里贾诺。托里贾诺造亨利七世墓和约克伊丽莎白墓于威斯敏斯特寺内（1512—1518）。绘画，几乎限于肖像，在很大程度上归功于外国的大师巨匠，他们被英国宫廷的魅力吸引而来，诸如德国霍尔拜因和荷兰安东尼斯·莫尔（安东尼奥·莫罗）。伊丽莎白时代目睹肖像画的本乡本土风格的诞生，以无名画师和细密画家如尼古拉斯·希利

亚德 (*Nicholas Hillyarde*, 据记载1560—1619)或伊萨克·奥利弗 (*Issac Oliver*, 祖籍法国, 1565/67—1617) 为代表。佛兰芒人汉斯·埃沃思 (*Hans Eworth*, 逝于1574), 一五四五年抵英, 使霍尔拜因的现实主义屈从于当代的国际风格主义。

工艺美术

文艺复兴时期的工艺美术日益模仿建筑、雕塑和绘画等主要艺术的形式。十五世纪末叶意大利家具的主要物件是柜, 通常为双层, 用于存放手稿和贵重物品。十六世纪下半叶, 欧洲普遍制造这种家具。双层柜总是饰以雕花、女像柱、端饰、饰柱、雕饰钉和镶板——来自印有意大利和佛兰德装饰雕刻家所用手法的书籍。柜的正面常常以建筑正立面的同样方法处理: 死窗、山墙、窗间壁和圆柱 (图363)。意大利人擅长制作彩色镶嵌木柜, 柜内常常饰以舞台饰景般的透视图。十六世纪下半叶, 在带平浮雕和华柱、圆雕饰和小天使的米兰式之后, 北欧出现立体装饰。北欧创造了其它家具, 如双嵌板衣柜, 双层食具柜替代了中世纪的食具柜。木质比橡木坚实的胡桃木, 现在比橡木——中世纪的骄傲——更受欢迎; 在法国, 最精致的家具生产于伊尔德法兰西地区, 但第戎和里昂生产的家具更有生气。

装饰陶瓷盛行于法恩扎、卡法焦洛 (*Caffagialo*)、古比奥等中心地, 尤其是乌尔比诺——一五〇〇年名列前茅; 全欧迫不及待地模仿意大利彩陶, 在法国, 贝尔纳·帕利西 (*Bernard Palissy*, 逝于1590) 走得更远, 制作带自然主义浮雕的陶瓷。



363. 法国式柜 十六世纪下半叶 巴黎装饰艺术博物馆

364. 马埃斯特罗·乔治 古比奥彩陶 1528 私人收藏

365. 切利尼 地球和海洋（安菲特里特和尼普顿） 金盐碟
约1540—1543 维也纳艺术史博物馆





366. 让·佩尼科德第二 骑兵之战 珐琅 巴黎罗浮宫

佛罗伦萨生产贵重的珠宝饰物、宝石和珐琅镶嵌饰品——风格主义的俗不可耐的矫饰的网状形式，本韦努托·切利尼是这种风格的最为有名的艺术家（图365）。威尼斯作坊在玻璃器皿制造中显露出精湛无比的技术，饰以金银丝、浮雕、金底和细裂纹等等。

彩色玻璃和珐琅品——曾经是中世纪法国的光辉——现在屈从于绘画。巨大的铅条玻璃器皿制作技术——以弗朗西斯一世王朝博韦勒普兰斯（*Le Prince*）家族首屈一指——延续到十六世纪末叶，但缺乏创新；亨利二世王朝中，彩色玻璃窗渐变为玻璃绘画（万森圣夏佩尔教堂 *Ste.-Chapelle, Vincennes*），只不过是图画的另一形式而已。让·库赞和罗贝尔·皮内格里埃（*Robert Pinaigrier*）为这种工艺品作设计图。德国和瑞士长于制作圆形细密画——用于私宅的窗上——和仿珐琅品。珐琅品亦舍弃雕镂技术（*champleve*），珐琅被当作颜色直接画

在铜上的图画，可以烧制；主要的生产中心仍然在利摩日（莱奥纳昂*Leonard*，利穆赞和佩尼科德*Penicaud*家族的作坊，图366）。至于设计图，玻璃、珐琅和木制品的工匠，多原封不动地采用大量流行欧洲的德国版画，特别是丢勒的作品。

布鲁塞尔的挂毯作坊现在超过法国；他们的挂毯丧失原有的基本特色，变成了绘画的直接翻版，布鲁塞尔生产的两种最负盛名的挂毯是：《使徒行传》（织于1515—1519，据莱奥十世委请拉斐尔绘制的设计图）和《马克西米利安狩猎》（据贝尔纳德·范·奥尔莱的设计图）。一五三〇年和一五三五年，弗朗西斯一世指令普里马蒂乔在枫丹白露建立挂毯制造工场，该工场以挂毯的装饰性见称。

王 权

范·代克（中）喜好“王国第一绅士”的
贵族化的优雅；里戈德（右）描绘全副武
装的国王；对共和的荷兰来说（左），国
王不过是身穿庄重的紧身上衣的自由民。

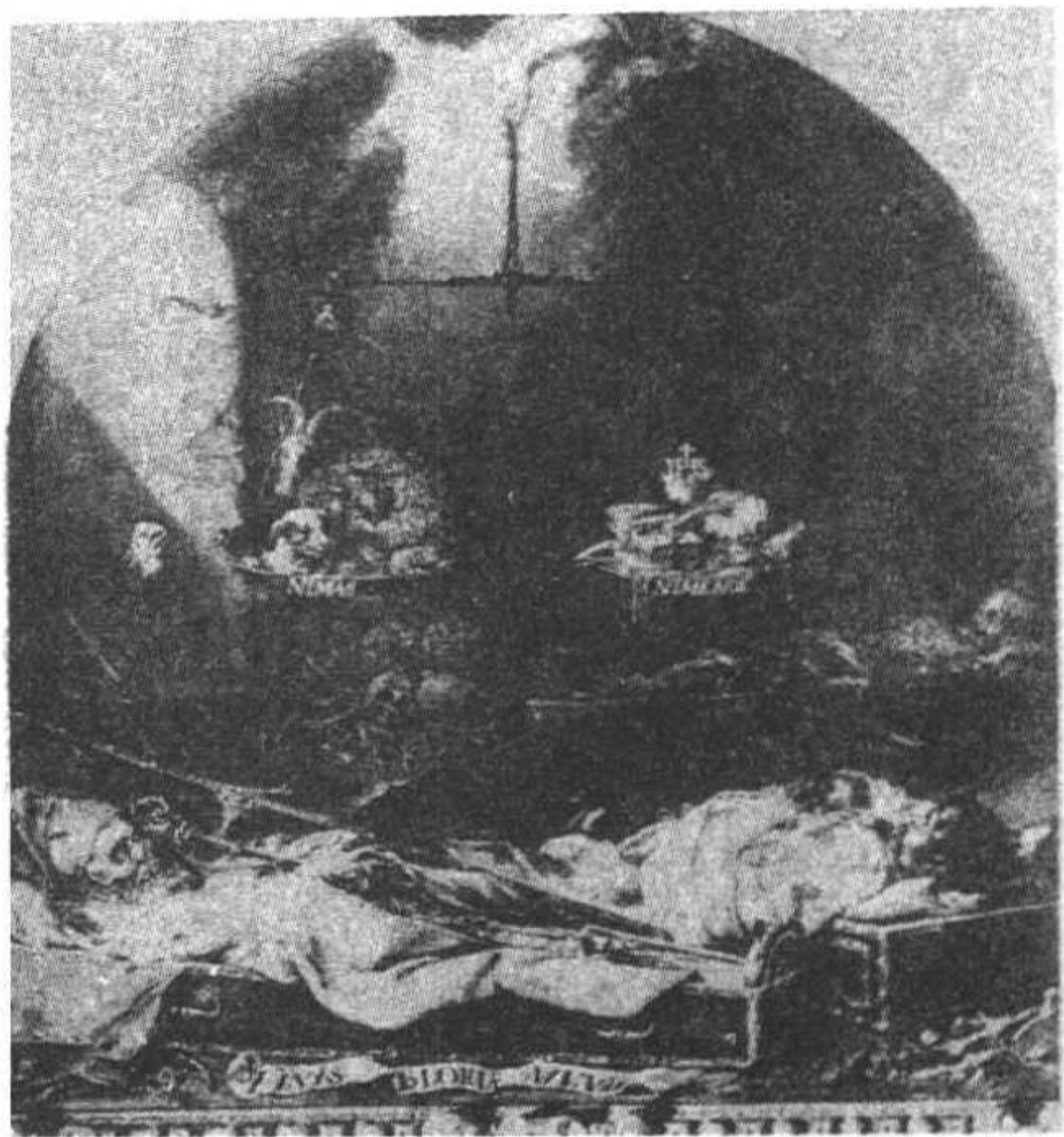


367. 亨德里克·波特	368. 安东尼·范·代克	369. 亚森特·里戈德
英国查理一世	英国查理一世	路易十四像
局部	局部	局部
1632	1635	1701
巴黎罗浮宫	巴黎罗浮宫	为马德里宫廷作 巴黎罗浮宫

IX 巴洛克时期

不论正确与否，有两个词总是与十七世纪和十八世纪相关联，即巴洛克（*Baroque*）和洛可可（*Rococo*）。“巴洛克”一词，不论出自西班牙语 *barrueco*（葡萄牙语 *barroco*）——在宝石学中的意思是“不圆的珍珠”，或 *baroco*——学术上的三段论法，或意大利语（可能性较小），对新古典主义（*neo-classical*）评论家们来说，它是无节制和低劣鉴赏力的同义词，他们在十九世纪初叶开始使用这个词。性质形容词“洛可可”，更为古老，但名声不见得好一点；一七五五年雕版师科尚（*Cochin*）用此词嘲笑路易十五式的奇形怪状。这两个词现在已经失去先前的贬义。巴洛克甚至受到当代美学家的称赞，他们将其扩大为一种艺术观念，用以反对古典主义；十七世纪艺术仅仅是这一艺术观念的一个方面。至于洛可可，现在我们能从中找到某些乐趣，因为我们已经不再处于新古典主义教条的独霸局面之中。

这些术语就其严格的意义来说，无疑不过是最富历史性的标签而已。“文艺复兴”不复贴切，“哥特式”则为荒谬。如果我们欲掌握一种给予欧洲以欧洲特性的艺术形式的一般含义，我们可以说，在自由探索的天性——十七世纪的标志——之后，基本上是形式主义（*formalism*）。这种形式主义是古典的抑或巴罗克的，无甚要紧。十七世纪，可以这么说，有两种礼拜仪式，一种倾向于古典，另一种倾向于巴洛克。但是不论它们坚



死 亡

许多图画反映了萦绕十七世纪的死亡之痛苦。精神空虚的西班牙，在上帝面前悲叹人类命运的不幸。法国画家以哲学的沉思观察和表现死亡。

370. 乔治·德·拉图尔 灯前的抹大拉 巴黎罗浮宫

371. 巴尔德斯·莱亚尔 最后的光荣世界 塞尔维亚慈善医院

持曲线还是直线，其理论是相同的，均趋向按理智所见再现存在；因为十七世纪的人把一切——首先是自身的生活——看作是一种表现。由于意识到人的尊严，从而引起“卓越的”哲学，这使整个宇宙成为一个舞台，豪华地为上帝——创造主所设。路易十四自认为是这一英雄的庄严化身。十七世纪的安特卫普显示了这种英雄的另一种更为谦虚的典型，但同样地重要。鲁本斯——某种意义上的贵族、天才的艺术家、好心肠的基督徒，带有肉体和精神的享乐色彩——是这一人文主义的最高表现之一，人文主义继承了文艺复兴对人性的全部着迷——耶稣会所



死亡和天福

这一作品受巴洛克时期丧礼的启示。深信自己的天福能确保生存，主人公坚定地走向死神把门洞开的坟墓，“居丧的弗朗斯”企图制止他；旗帜是胜利之象征，动物是被征服的敌人之象征，赫丘利代表武力。

372. 让·巴蒂斯特·皮加尔 萨克斯马雷夏尔墓 1756—1777

施特拉斯堡圣托马斯教堂

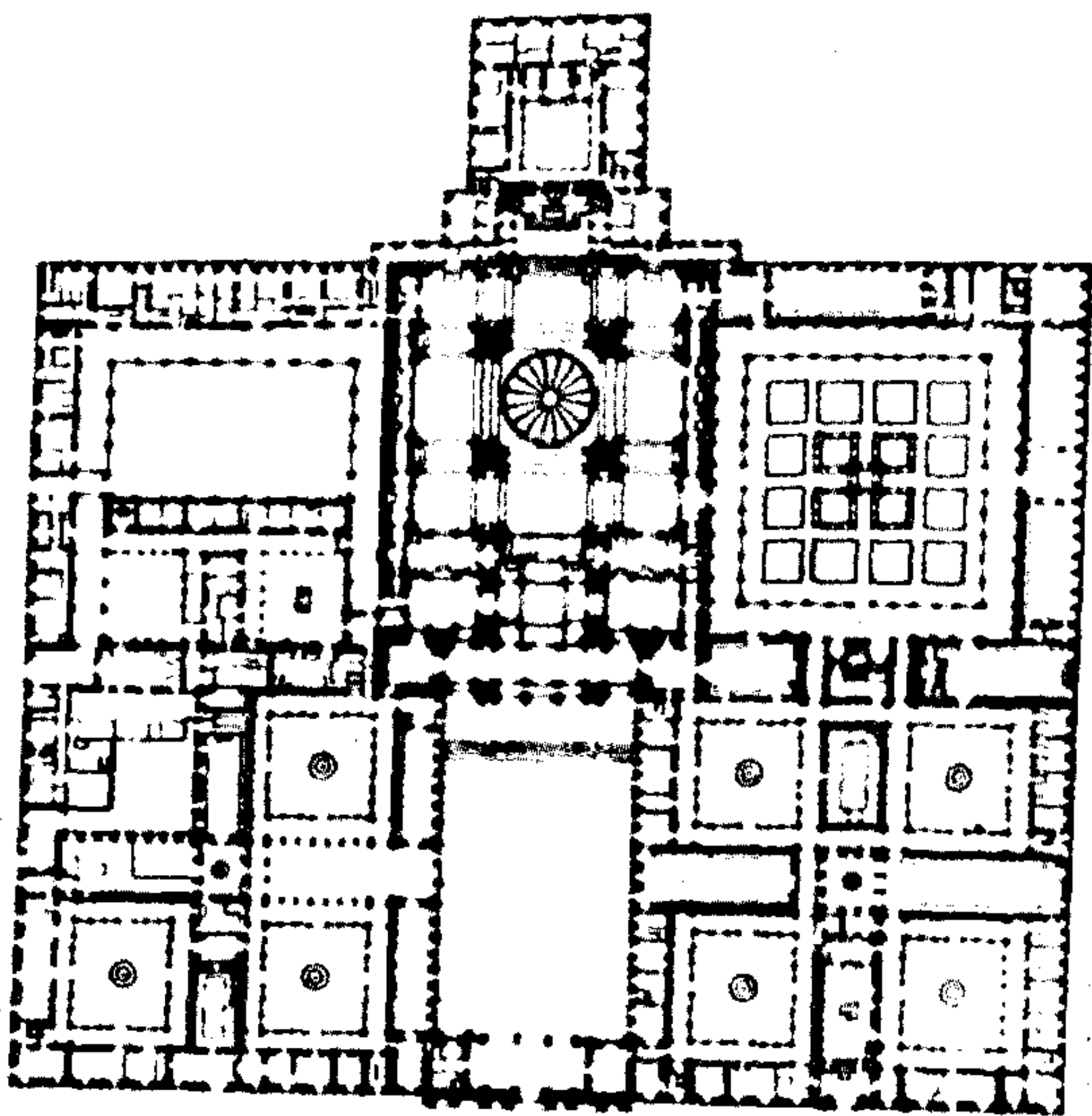
津津乐道的。

歌剧，十七和十八世纪（1600—1800）的基本创造，今天我们难以评判。但是那些仙女般的表演——总是石头和绘画、灰幔饰、大理石和金的歌剧，至今尚历历在目。专供上帝和帝

王——两个统治者最受到世俗生活 (*Grand Siecle*) 的崇拜——的两种舞台布景是教堂和宫殿，可谓上帝的宫殿和帝王的寺庙。

为了领略巴罗克的诗意，一定得看看圣彼得教堂或欧洲耶稣会堂内举行的弥撒。由于礼拜仪式的庄严肃穆，在缭绕香烟和风琴乐声中，人们看到的不再仅仅是一个大理石和色彩的世界，一个人类的世界，而是一个伟大的组合——五彩缤纷的人们的活动和教士奉行的仪式组成了一首辉煌的交响曲。香炉里的神圣烟雾在圆柱间冉冉飘荡，布道坛上传来阵阵布道者对使徒和殉道者——他们的雕像装饰着圆柱——所发出的催促谢罪之雄辩应答。在圣坛的深处，幻象似乎在高高祭坛的烛光中晃动，烟雾冉冉升入圆顶，与大理石白云——成群的天使在其中展翅飞翔——水乳交融。与我们今天的单调衣着完全不同，我们可以想象那些时代里人们的戏装似的衣着，五颜六色，令人眼花缭乱。自古以来就懂得如何借助信徒们的感觉以激发他们的热情的天主教堂，为宗教改革运动的基督徒提供了一个可进入的来世之形象：一种歌剧的壮观。

不同的礼拜仪式引起了巴洛克时期和风格的诸教堂的不同的着重和强调。意大利巴洛克式尽管有其潜在的丰富性，仍总是遵循建筑的规范，因为建筑适宜于这种骤强 (*rinforzando*)，这种渐强 (*crescendo*)，为了制造壮观的效果，无数的变更和仿照是必要的。西班牙丘里格拉式 (*Churrigueresque*，以丘里格拉 *Churriguerra* 家族命名) 使建筑窒息在装饰之中，因此西班牙恢复了长期以来受摩尔人影响的、可悲的滥用装饰，没有一个国家对形象的渴望是如此地强烈；没有任何舞台布景比圣坛制作得更为完善。奥地利洛可可式，犹如斯瓦比亚的和巴伐利亚的，

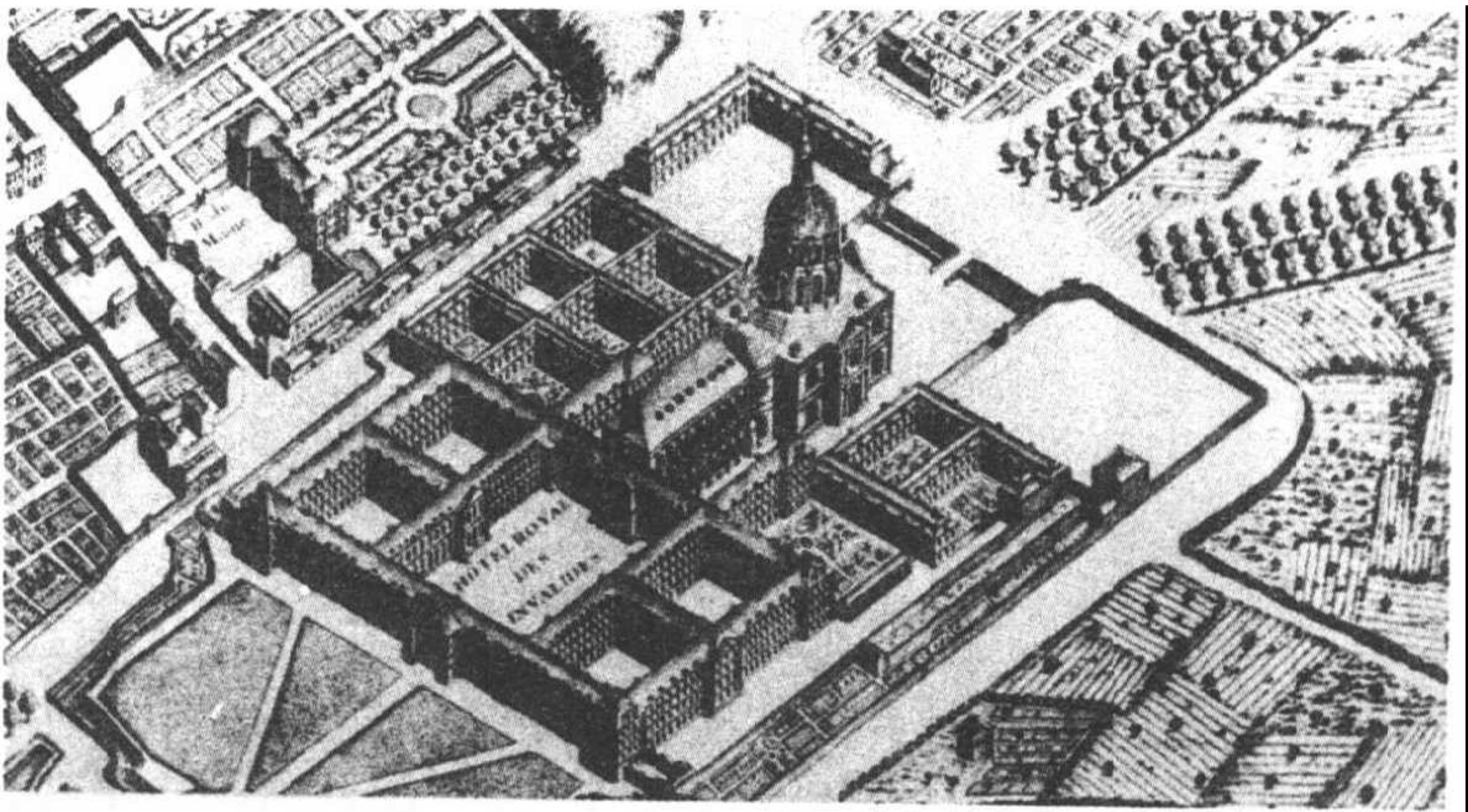


建筑物围绕教堂的埃斯科里亚尔设计，
为全欧所采用。教堂成为轴心和整个结
构的生殖细胞。在凡尔赛宫，国王的寝
室占据轴心的位置，教堂被置于一侧。

373. 埃斯科里亚尔王宫—修道院平面图 托莱多胡安·包蒂斯塔
(1561) 和胡安·德·埃雷拉建

犹如有着无数和弦和深沉混响之冻结的音乐；那些宫殿大厅和修道院教堂产生了莫扎特的和声。佛兰德巴罗克式流入绘画：鲁本斯给予南方的形式主义以他继承于范·埃伊克的丰富的色彩生命线。

就象有诸种礼拜仪式一样， 宫廷礼仪的时尚亦各有千秋。埃斯科里亚尔和凡尔赛宫在华丽和尊贵方面争胜不已。在荒凉的瓜达拉马 (*Guadarrama*)， 腓力二世为自己建造了一座无

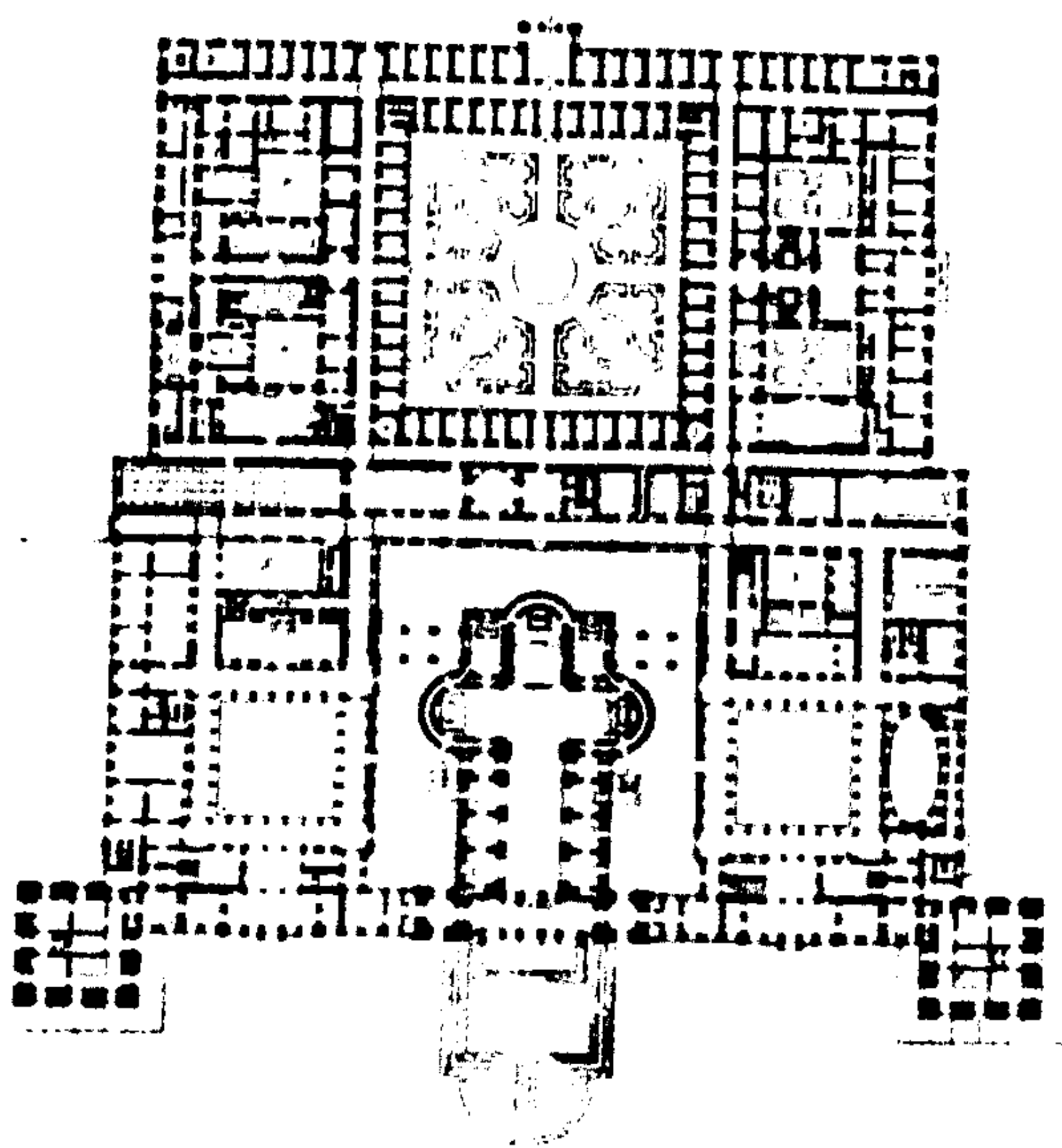


374. 巴黎残老军人院 利贝拉尔·布律昂（1671）和
朱尔·阿尔杜安—芒萨尔（1677）建

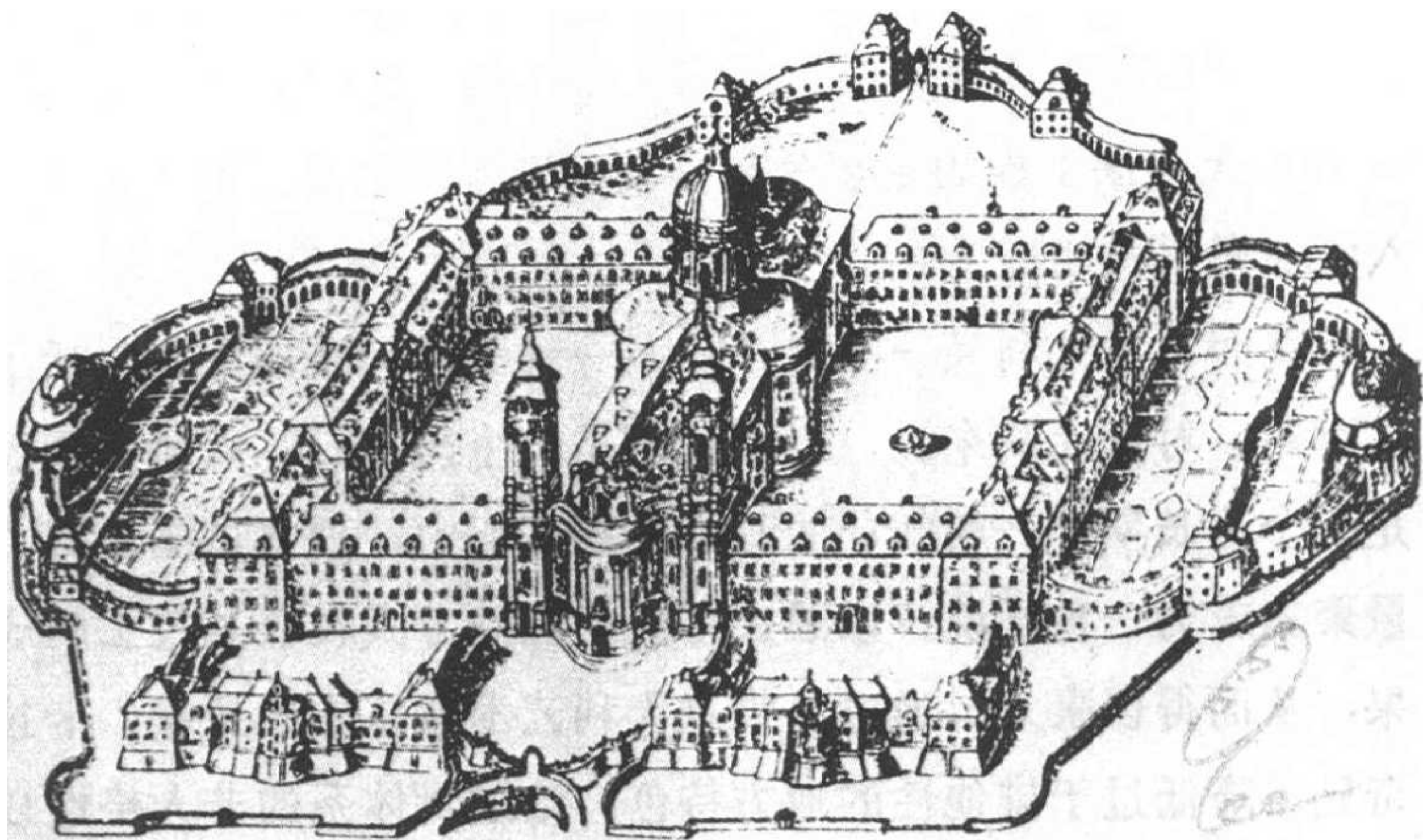
装饰的巨大石宫，以致世俗的外形无能侵入上帝及其尘世代表——神权册封之王——之间庄严的亲密无间。更为褻渎的是一百年后，路易十四为欢庆他的繁荣昌盛，亲幸奥林匹斯山而不是亲幸天堂。凡尔赛宫的盛大歌剧几乎全是某种比喻性的太阳崇拜的永恒表现。在这儿，外界的全部形态被邀参加演出——流水、天空、树木、大理石和金、真的和仿造的大自然。腓力二世仅有一个模仿者若奥五世（*Joao V*），后者于十八世纪在葡萄牙营建马夫拉（*Mafra*）王宫—修道院，十八世纪欧洲都在模仿凡尔赛宫之时，法国的鉴赏力却背道而驰。法国人倦于炫耀，如果他们离开宫廷，那是因为他们偏爱城市。私人生活走上显著的位置，家庭礼仪形成并替代宫廷礼仪。十八世纪的全部思想都在客厅交谈的信任的语气中表现出来，客厅和沙龙是其微型剧院。当“思想感情”成为时髦的时候，他们便从中作出一出情节剧。最后来到的是对大自然的爱，这引起了一种新

的表现——“自然的”表现。岩石和矢车菊、溪流和风车、茅舍和大理石寺庙充塞舞台。玛丽·安托瓦内特(*Marie Antoinette*)天天演出她的龙套角色，直到剧院因受真正的戏剧之入侵而暂时关闭时为止。

然而，意大利又一次给予欧洲一种美学，欧洲靠此生活了二百年。对意大利来说，巴罗克不是一个出发点，而恰恰相反是一个为长期丰产所削弱的画派的高度努力，现在试图将其力量聚集成为一种学说，以最大可能的理性方式收获其过去的成果，从而得以康复。通过尽收意大利艺术财富中的要素，卡拉奇兄弟降低过于排他性的地方特色，给逻辑体系的非人格性以精巧的混和，从而能使十六世纪意大利超过了其它画派。至于卡拉瓦焦，恰恰在需要给予绘画以新生命之际来到，他为被文



375. 马夫拉王宫—修道院平面图 葡萄牙 卢多维塞建 1713



376. 魏因加滕修道院平面图 北巴伐利亚 鸟瞰 木刻 1723

文艺复兴理想主义损害的绘画注入某些自然主义。这位伟大的人物为苏尔瓦兰 (*Zurbaran*)、乔治·德·拉图尔 (*Georges de La Tour*)、勒南 (*Le Nain*) 兄弟、贝拉斯克斯 (*Velarquez*)、伦勃朗，甚至弗梅尔 (*Vermeer*) 开道，简言之，为所有拒绝屈从于本世纪流行的样式和更深地探索人性奥秘者开道。面对着如此众多的行动者和无足轻重者，这少数几个人重新发现了人类真正的伟大性。

尽管有新教的不协调，巴洛克式仍然是欧洲“音乐会”中最和谐的片刻。在一片巨大的热情高潮中，所有已经充分成熟的人们都为一个共同的事业贡献一分力量。他们交流学说和人才：法国和意大利的专家蜂拥而过欧洲，佛兰芒人和荷兰人来到巴黎工作，整个世界在罗马会晤，十七世纪两位最伟大的法国画家归化为罗马人。

就居支配地位的美学来说，欧洲分成两大阵营。西班牙、日耳曼诸国和佛兰德紧紧抓住贴配他们天性的美学。在这一浮华的幕后，被“三十年战争”（“*Thirty Years' War*”）苦苦折磨的德意志想方设法掩饰其真正的衰落，并在十八世纪再度复兴。教会权力至上的西班牙，在这一雄辩的造像术中找到了统治灵魂的绝妙工具。鲁本斯给予巴洛克以生命力——使形式能在持续不断的节奏中互相繁殖——从而活跃了巴罗克的管弦乐作曲法。他创造了一种崭新的绘画技术，在十八世纪中，法国和英国画派因之得益匪浅。

新教国家拒绝这一“美化”的艺术是自然不过的。没有外部的礼拜奉献给上帝或国王的荷兰，转向人类和大自然；在十七世纪，这是将现实看作不仅仅是自然之展示的唯一国家。英国创立一个伟大的建筑学派，她在表现形式中的克制性——岛国气质之根本——从一六三〇年起促使她采纳在一百年后将全欧引向新古典主义的那些原则。至于法国，她的态度最为复杂。我们不能说她全然拒绝巴洛克，因为欧洲受惠于她的全套王室礼仪及“生活艺术”的文明背景。但是法国艺术的真正使命是在绘画和建筑中提供那种古典主义的最完美的解说，其法则是拉斐尔、提香和布拉曼特制定的，而被巴罗克的生长过度所窒息。法国的装饰家为欧洲的巴洛克艺术贡献了一分力量，而她的建筑师和她的最伟大的画家则继续并完成文艺复兴的事业。也许瓦托（*Watteau*）得益于鲁本斯的程度比通常想象的要少：他受惠于鲁本斯的技术，但他的富有诗意的表现形式与提香有关系，尤其是乔尔乔内。

欧洲运动的统一表现在巨大的国际竞赛中，这一竞赛约在一七六〇年将所有的流派引向一个第二次的古典主义复兴，这

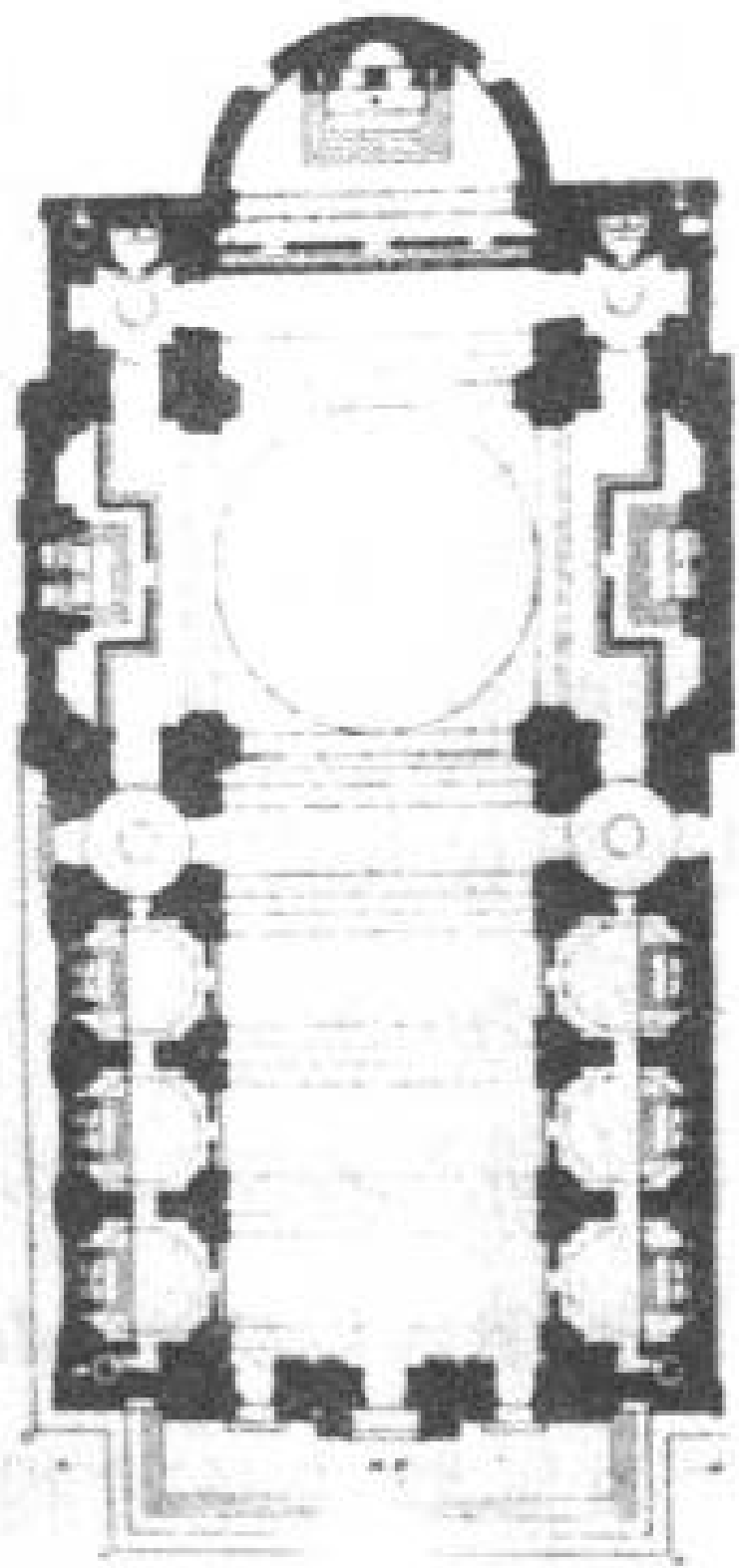
一次是植基于埃特鲁斯坎和希腊源泉。各国文物工作者分担罗马前 (*Pre-Roman*) 艺术的发掘工作, 伟大的考古学中心是佛罗伦萨、那不勒斯和罗马。法国派遣凯吕斯伯爵 [*Comte de Cayles, Anne Claude Philippe de Tubieres Cayles, 1629-1765*, 法国考古学家、版画家]; 德国是著名的温克尔曼, 他在一七六四年撰写了第一部《古代艺术史》。法国人克莱里索 [*Charles Louis Clerisseau, 1721-1820*, 建筑师] 和英国人罗伯特·亚当 [*Robert Adam, 1728-1792*, 建筑师] 在斯帕拉托 (*Spalato*) 迪奥克莱蒂安 (*Diocletian*) 宫遗址上并肩工作。如果法国, 由于一次国内革命, 确然与英国同时到达所谓路易十六式的原则, 那末无人能够否认英国是某种建筑纯粹主义观念的发源地, 她的“帕拉迪奥主义” (*Palladianism*) 相当于一种新古典主义, 直到旧制度时代 (*Ancien Regime*) 的末年才影响法国艺术。

这一风格包括大革命时期和帝国时期的“斯巴达” (*Spartan*) 艺术的萌芽, 结束了旧制度时代的浮夸和矫饰。被卷入自己的悲剧之中, 人类不再为自己的娱乐而将自身当作舞台表演。

巴罗克的传布

意大利

建筑和雕塑

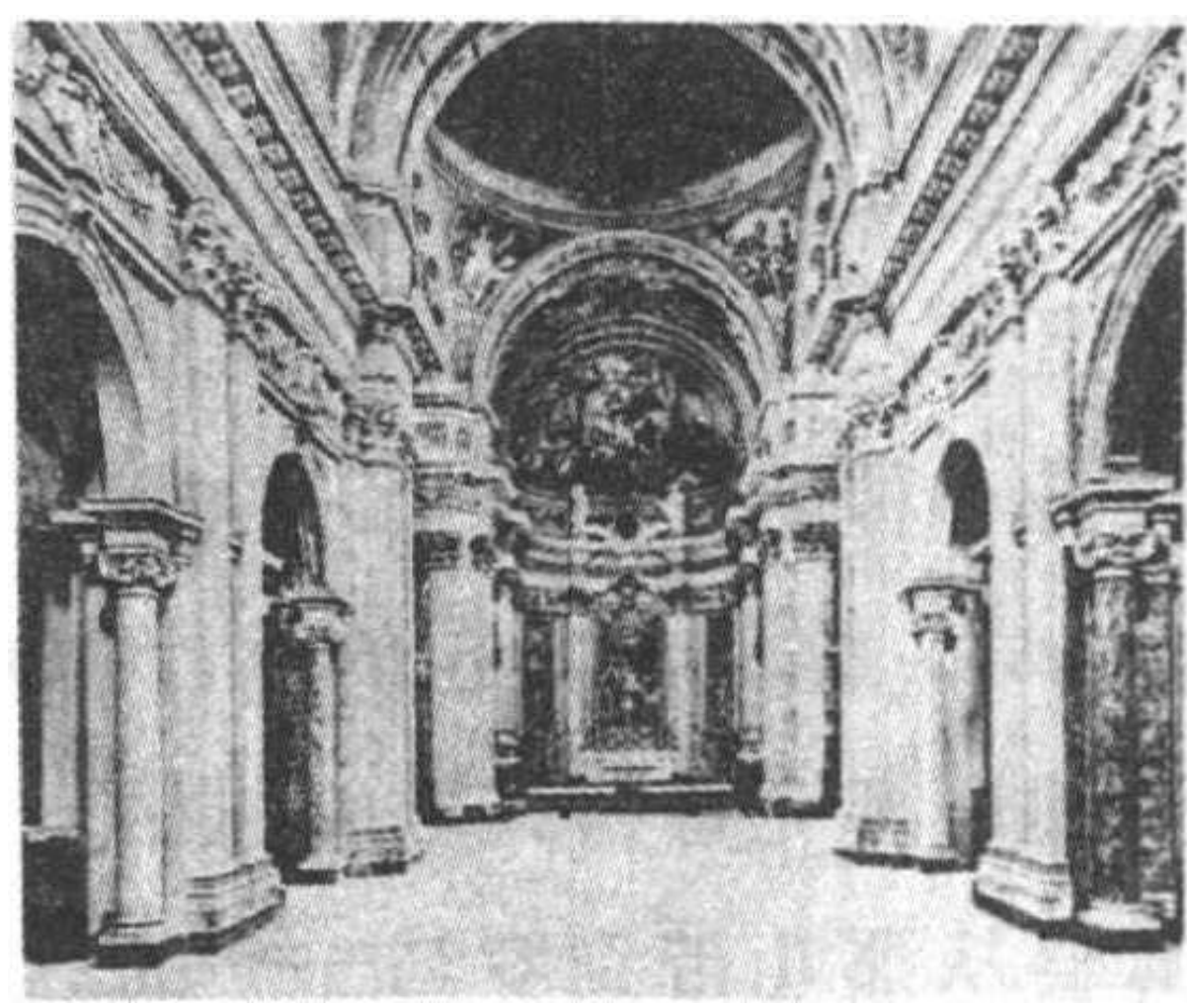
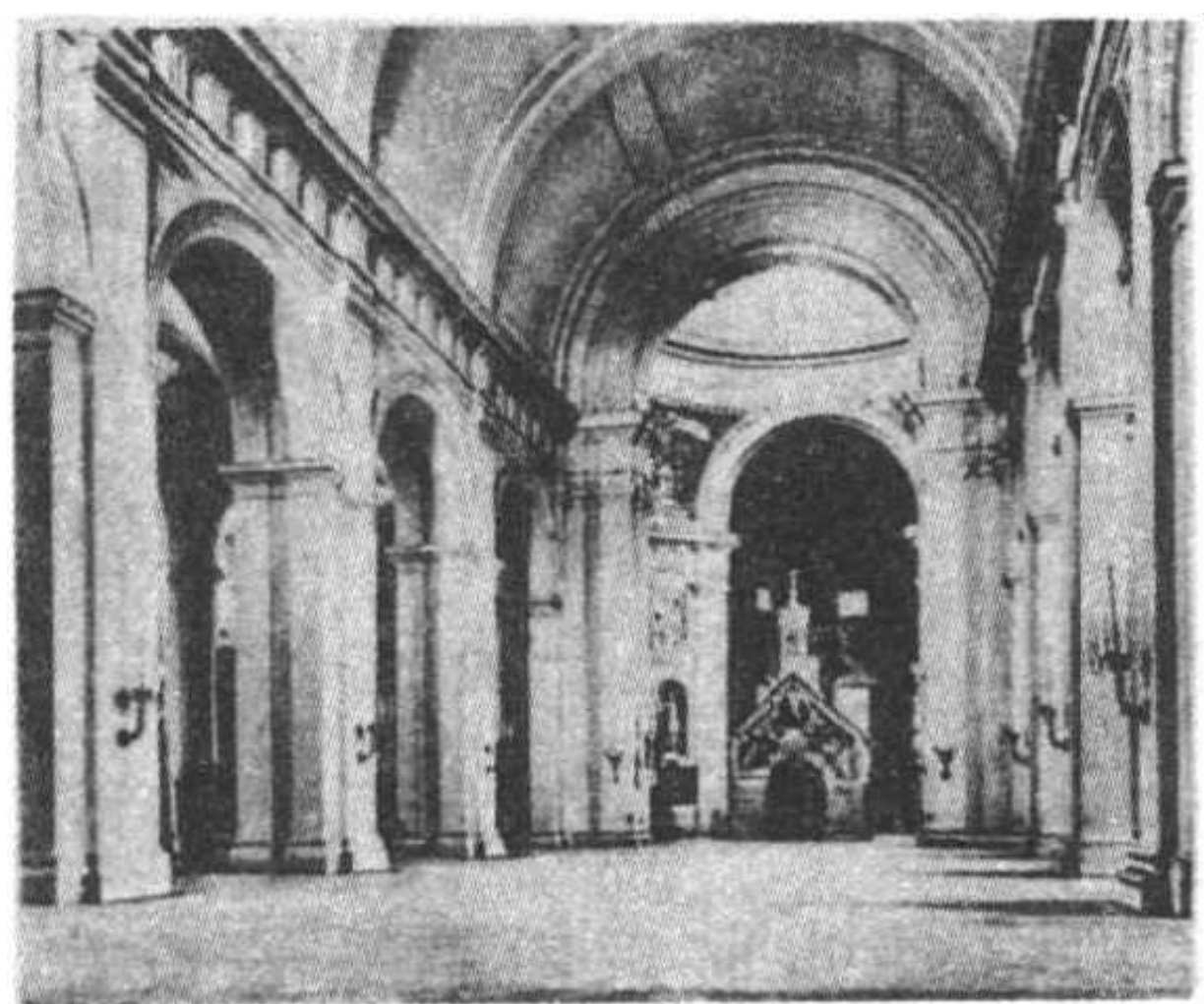


377. 维尼奥拉 耶稣堂平面图 罗马 1567

378. 维尼奥拉和贾科莫·德拉·波尔塔 耶稣堂正立面 1568—1577

源于米开朗琪罗的意大利巴洛克式建筑，以其强调的体积和繁多的装饰所取得的力量和堂皇的效果，使人瞠目结舌；可是不论如何负载过重，建筑从不允许象在西班牙那样地被装饰所窒息，其内部关系总是得到有力的表现。这一风格的独特创造是一种新型的教堂。原型是罗马耶稣堂(*Gesu or Church of Jesus*)，据维尼奥拉的设计建成于一五六八年至一五七七年。受朗格多克哥特式教堂风格——这种风格进入西班牙后，由耶稣会从那儿带到罗马——的启示，这一建筑显示出简朴的长方形教堂设计的最后胜利，无回廊，单中殿，两侧以祈祷处代替侧廊，以及冠以圆顶的交叉点（图377）。中殿的桶形圆顶，被弧面窗（圆窗）刺穿，由巨大的窗间壁支撑，没有扶垛；一连串壁洞由地上直耸圆顶的巨大科林斯式柱和窗间壁醒目地标明：

系贾科莫·德拉·波尔塔 (*Giacomo della Porta*) 设计, 带山墙的正立面——上部和下部由凸出的漩涡形连接起来——结束了中殿(378)。这一类型的教堂首先是以一五八〇年至约一六二五年宗教改革运动艺术的严肃风格建成, 受新教的影响, 显露出教会对简朴的关心。这种教堂现在是凤毛麟角了, 因为在紧接着的时期中, 它们被丰富的装饰所淹没, 不过我们还可以举出阿曼纳蒂蒙泰普尔恰诺教堂 (*Montepulciano Cathedral*, 1570) 和阿莱西 (*Alessi*) 的阿西西天使圣马利亚教堂(*Santa Maria degli Angeli*, 图379)。卡洛·马代尔纳 (*Carlo Maderna*, 1556—1629) 以同样的精神给米开朗琪罗的圣彼得教堂添加一个中殿, 并给以一个正立面 (1606—1626)。但是乌尔班八世 (*Urban VIII*) 的教皇任期 (1623—1644) 是流行的壮丽之出发点, 罗马第二次看到凯旋式艺术的复兴——教会胜利的象征。一六二九年, 教皇乌尔班八世委任贝尔尼尼 (*Bernini*,



宗教改革运动的两个方面: 禁欲主义

(十六世纪) 和凯旋式 (十七世纪)。

379. 天使圣马利亚教堂 阿西西 始建于1569 加莱亚佐·阿莱西设计

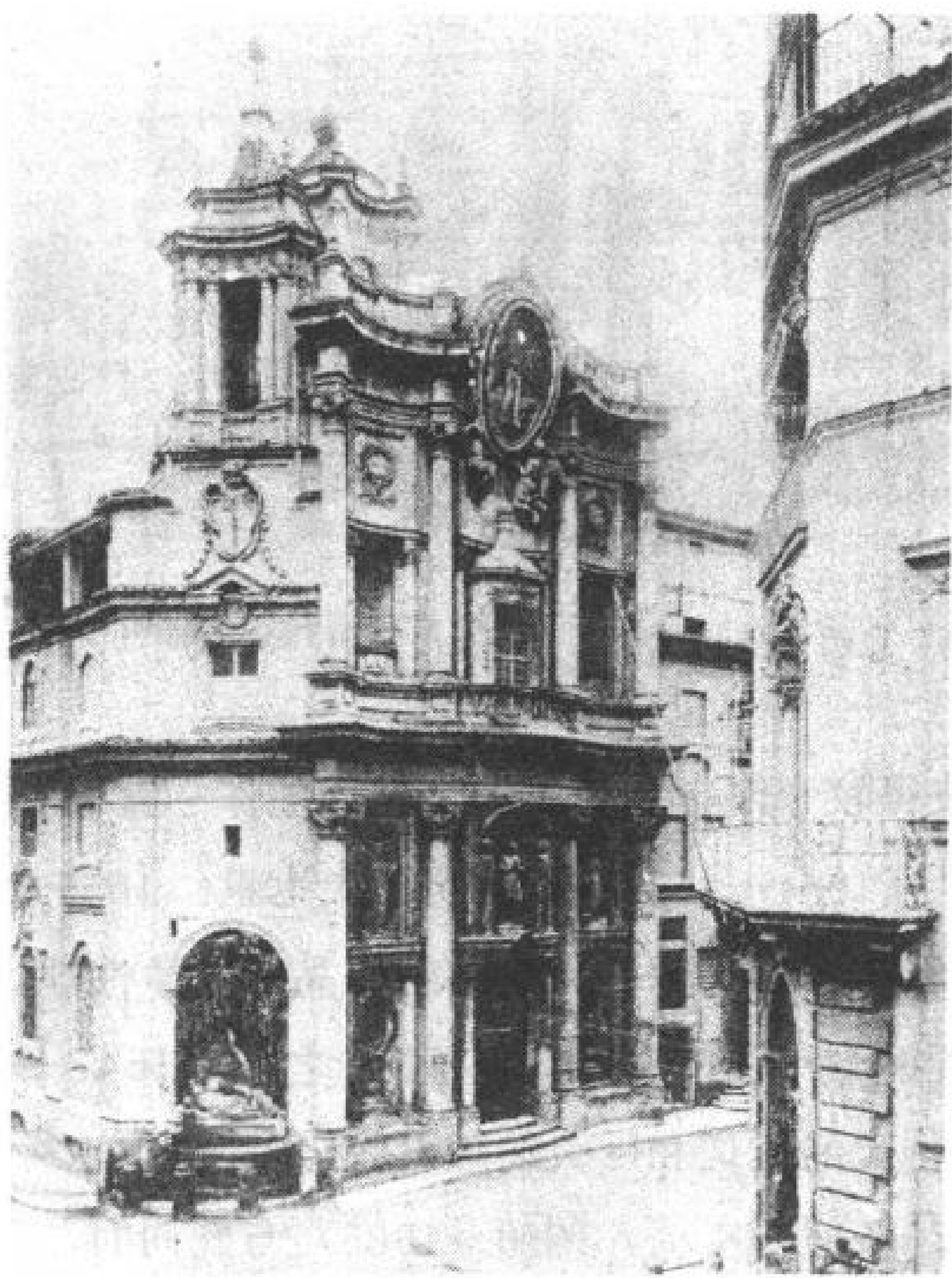
380. 罗马圣伊尼亚齐奥教堂 始建于1626 奥拉齐奥·格拉西修士建



381. 巴尔达萨雷·隆盖纳 致敬圣马利亚教堂 威尼斯 1631—1656

1598—1680) 为圣彼得教堂作布置和装饰, 这项工作一直继续到教皇因诺琴特十世(1644—1655) 和亚历山大七世(1655—1667)。这位艺术家将米开朗琪罗和马代尔纳作品的纯净性埋藏在大理石饰面、青铜、灰幔饰和金色镀层之下(1647—1653), 给教堂塞满特大的雕像和巨大的陈设物(华盖 *Baldacchino*, 1624—1633; 圣彼得座椅, 1656—1665)。与此同时, 他营建一个巨大的圆形广场, 围以双重柱廊(1656—1673)。业已建成的诸罗马教堂现在覆以同样的打扮, 罗马(图380)和意大利各地(图381)以这种风格建成的其它教堂, 设计千变万化——

中心布局的、椭圆形的，或拉丁十字式；其拱顶通向灰幔饰或绘画中的天界和幻象——其上升的透视被巧妙的缩短所强调（耶稣堂和圣伊尼亚齐奥教堂（*St. Ignazio*，拱顶）。罗马贵族营建的豪华宫殿满布同样的装饰；在罗马平原（*Roman Campagna*，弗拉斯卡蒂 *Frascati*），贵族和高级教士营建别墅，置于几何形布局的、带喷泉的花园中央。除了贝尔尼尼——他还营建了奎里纳莱圣安德烈亚教堂（*Sant'Andrea del Quirinale*，1678）——之外，在罗马的主要建筑师有：吉罗拉莫·拉伊



382. 弗朗切斯科·博罗米尼 四喷泉圣卡洛教堂（圣卡利诺教堂）

罗马 始建于1634 正立面完工于1667



383. 贝尔尼尼 圣泰雷萨的出神 1646 胜利圣马利亚教堂 罗马

纳尔迪 (*Girolamo Rainaldi*, 1570—1653)、彼得罗·达·科尔托纳 (*Pietro da Cortona*, 1596—1669, 科尔索圣卡洛教堂 *San Carlo al Corso*, 和和平圣马利亚教堂 *Santa Marie della Pace*, 1655, 纯圆顶的设计者), 尤其是弗朗切斯科·博罗米尼 (*Francesco Borromini*, 1599—1667), 四喷泉圣卡洛教堂 (*San Carlo alle Quattro Fontane*, 图382) 和阿戈内圣阿涅塞教堂 (*Sant'Agnese in Agone*) 的设计者, 其波状曲线的应用预示洛可可式的来临。在威尼斯, 巴尔达萨雷·隆盖纳 (*Bal*

dassare Longhena, 1604—1682) 升高致敬圣利亚教堂(1631—1656, 图381)、佩萨罗 (*Pesaro*) 宫和雷佐尼科宫 *Rezzonico*, 1679和1680) 的精美圆顶, 两宫均有全部传统的威尼斯光辉。在热那亚、那不勒斯、米兰及南部 (莱切 *Lecce*), 建筑以其日益大胆地使用曲线而很早就成为巴洛克式——一种随着博罗米尼出现于罗马、在都灵由瓜里尼 (*Guarini*, 1624—1683) 在他的卡里尼亚诺宫 (*Carignano Palace*, 1680) 中加以强调的倾向。十八世纪的罗马乐意在建筑方面投入洛可可式的泛滥 (格里洛宫 *Palazzo del Grillo*), 但仍然忠实于巴洛克式的庄严效果 (路易吉·万维泰利 *Luigi Vanvitelli*, 1700—1773)。某些艺术家, 如菲利波·尤瓦拉 (*Filippo Juvara*, 1685—1735) 显露对新古典主义的早期倾向 (都灵圣母宫 *Palazzo Madama*, 1718; 苏佩加教堂 *Basilica at Superga*, 1706—1720)。本世纪末叶, 温克尔曼所鼓吹的考古倾向引起了对古罗马建筑的模仿 (虔诚的克莱门蒂诺博物馆 *Museo pio-Clementino*, 西莫内蒂 *Simonetti* 建于梵蒂冈)。同时, 在热那亚、那不勒斯, 尤其是威尼斯, 洛可可式入侵内部的装设和陈设物。那不勒斯受到西班牙丘里格拉式的影响。

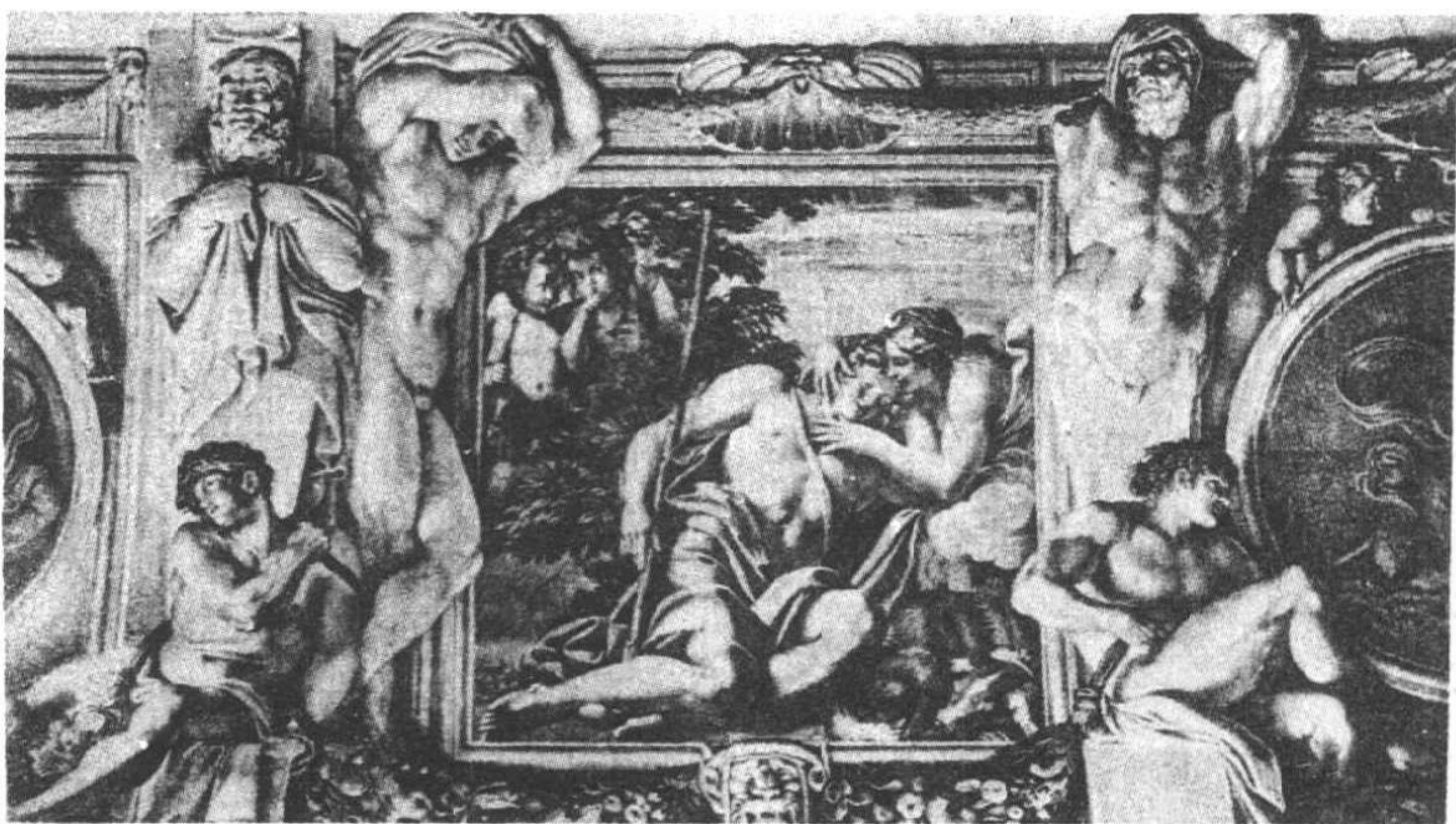
贝尔尼尼使十七世纪意大利雕塑全然相形见绌, 在乌尔班八世和亚历山大七世治下, 贝尔尼尼, 犹如米开朗琪罗在十六世纪, 被奉为艺术的泰斗。贝尔尼尼的全部造型观点为追求运动和表现形式所主宰。感情和人性的狂喜之激烈, 由其引起的肉体失调表现出来; 圣徒的昏然姿态 (《圣泰雷萨》, 1646, 图383; 《蒙福的洛多维卡·阿尔贝托尼》; 《圣比比亚纳》) 是肉欲的但又是虔诚的神秘主义之戏剧性表现, 神秘主义支配着十七世纪的信徒们, 导致受到教会谴责的无节制性。贝尔尼尼亦创

造了一种陵墓的类型（乌尔班八世墓，1642；亚历山大七世墓，1672），这象是死神的舞台布景，以骷髅为象征。凭借夸张其造型的扭曲、彩色大理石的运用，并通过人物姿态的流动性，雕塑家探索与绘画争胜——一种在十七世纪中得到进一步强调的倾向，其时那不勒斯人（孔拉迪尼 *Conradini*、萨马蒂诺 *Sammartino*、奎伊罗洛 *Queirolo*）在精湛的技巧上你赶我追，但这种技巧的情趣是最为低劣的。

绘 画

意大利绘画，被三百年历史上空前绝后的创造力所削弱，在十六世纪末叶风格主义的转折点后，日趋衰落，也许佛罗伦萨画派以瓦萨里（*Vasari*）、萨尔维亚蒂（*Salviati*）、祖卡罗（*Zuccaro*）和阿洛里（*Allori*）展示了最可悲的实例。为了挽救这种衰微，卡拉奇（*Carracci*）家族的三位画家（兄弟俩安尼巴莱 *Annibale* 和路易吉 *Luigi*，及他们的堂兄弟阿戈斯蒂诺 *Agostino*）于一五九五年创建美术院（*Academy*）。这相当于美术学校，旨在通过教授大师们——拉斐尔、提香、米开朗琪罗和科雷焦，他们各有千秋——的方法，恢复艺术的传统法则。卡拉奇家族从而创造了一种造型“修辞学”，他们自由地运用于虔诚的艺术和神话题材中。法尔内塞宫天顶画（1594），受米开朗琪罗和拉斐尔的启迪，对全欧起着不可估量的影响（图384）。那所学校的许多学生，给罗马的教堂和宫殿塞满基督教和异教主题的叹为观止的绘画，他们是：圭多·雷尼（*Guido Reni*，1575—1642）；弗朗切斯科·阿尔巴尼（*Francesco Albani*，1578—1660）；卡洛·多尔奇（*Carlo Dolci*，1616 —

379



384. 安尼巴莱·卡拉奇 狄安娜和恩底弥翁 壁画

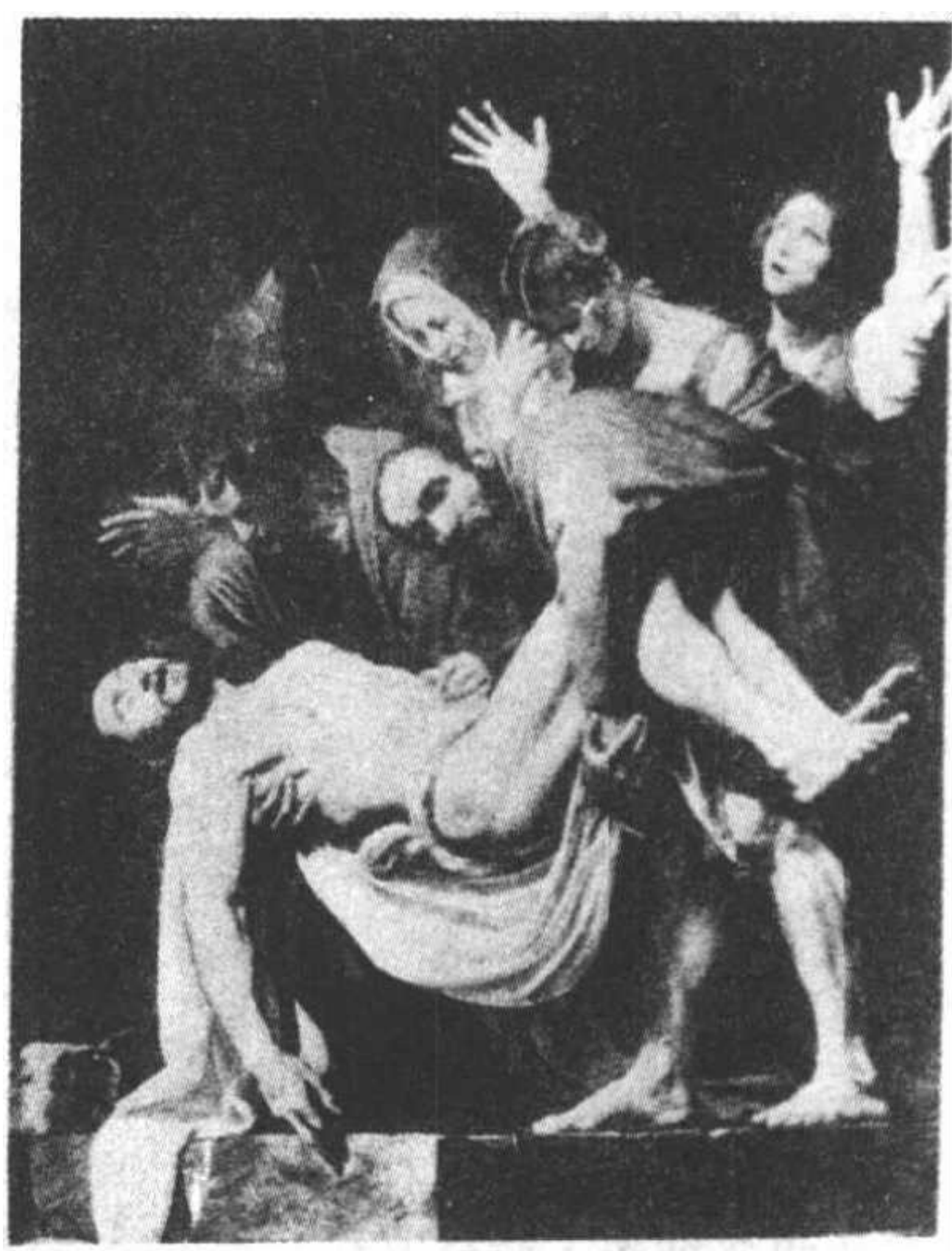
柱廊天顶 1594 罗马法尔内塞宫

1686); 乔瓦尼·兰弗兰科 (*Giovanni Lanfranco*, 1582 — 1647); 安德烈亚·波佐 (*Andrea Pozzo*, 1642—1709), 他擅长天顶装饰。圭尔奇诺 (*Guercino*, 1590—1666) 是这一画派中唯一具有想象力的画家, 他懂得真理可在别的地方——卡拉瓦焦的作品中——找到 (图385)。

当卡拉奇家族——以聪明但缺乏独创精神的改革——正在巩固中落的意大利画派, 并确保其在欧洲的几乎官方作用之际, 一位天才的画家却在进行一场革命, 这场革命包含着十七世纪绘画任何高度的几乎全部最重要因素的萌芽。充分意识到意大利画派被三百年的唯理智论所困顿, 米凯兰杰洛·梅里西·达·卡拉瓦焦 (*Michelangelo Merisi da Carravaggio*, 约 1565—1610) 迫使意大利和整个欧洲艺术接受自然主义的良药。在一个只描绘维纳斯和圣母的国家中, 他取罗马地位最低

下的男女老少作为圣徒和英雄的模特儿(《圣马太的感召》、弗兰切西圣路易吉教堂*San Luigi dei Francesi* 和民众圣马利亚教堂*Santa Maria del Popolo*的绘画;《圣母之死》,罗浮宫和《基督降架》,梵蒂冈,图386)。他以构图的感人肺腑之简洁和光影的强烈对比(取倾斜的光线),使意大利绘画恢复了体积的有力的明显性,把意大利画派引回到固有的造型传统——自乔托以来,这种造型传统总是意指雕塑的形式概念。

意大利的一切有价值的东西,多少都得归功于卡拉瓦焦。在罗马,整个世界主义的画派运用他的明暗对比效果和他的流行的抒情风格。除了奥拉齐奥·真蒂莱斯基(*Orazio Gentileschi*, 1563—1648),尚有法国画家瓦朗坦·德·布洛涅(*Valentin de Boulogne*, 1591—1634);荷兰乌得勒支泰奥多尔·



385. 圭尔奇诺 圣彼得罗尼拉的埋葬 1621 罗马议会博物馆

386. 卡拉瓦焦 基督降架 1602—1604 罗马梵蒂冈美术馆

范·巴比伦 (*Theodor Van Baburen*, 逝于1623); 泰尔·布吕根 (*Ter Brugghen*, 逝于1629); 格拉尔德·洪托尔斯特 (*Gerard Honthorst*, 逝于1656), 他的夜景画使他赢得“夜景盖拉多” (“*Gherado delle Notte*”) 的绰号; 我们从德国赞德拉尔特 (*Sandrarit*, 1606—1688) 得知此时有一个德国侨民区。这些外国人把卡拉瓦焦的风格传至欧洲各地。

与学院主义接触最少的意大利省份, 特别热情地欢呼“卡拉瓦焦式” (“*Caravaggism*”)。在那不勒斯, 卡拉乔洛 (*Caracciolo*, 1570?—1637) 私淑卡拉瓦焦; 西班牙胡塞佩·里维拉 (*Jusepe Ribera*, “伊尔·斯帕尼奥莱托” “*Il Spagnoletto*”) 把卡拉瓦焦的改革带回到西班牙。在米兰, 达尼埃莱·克雷斯皮 (*Daniele Crespi*, 1592—1630) 有自己的采自各种各样源泉的浪漫色彩的风格; 在贝加莫 (*Bergamo*), 埃瓦里斯托·巴斯



387. 贝尔纳多·斯特罗齐 命运三女神 米兰 私人收藏

388. 亚历山德罗·马尼亚斯科 犹太教堂 局部 奥地利赛滕斯特滕寺

凯尼斯 (*Evaristo Baschenis*, 1617—1677) 以明暗对比法绘制乐器静物画。最折衷的画派在热那亚, 鲁本斯和范·代克曾在此耽过一阵, 使该地获益匪浅。贝纳尔多·斯特罗齐 (*Bernardo Strozzi*, 1581—1644) 通过他的冷嘲热讽的风格和大胆的技巧预示戈雅的来临 (图387)。

在十八世纪, 意大利画派从总的来说, 离开欧洲的艺术运动, 而法国画派则居领先地位。除威尼斯外, 其它画派产生的画家仅仅是健全的而非杰出的: 那不勒斯有索利梅纳 (*Solimena*) 和卢卡·焦尔达诺 (*Luca Giordano*); 米兰有朱塞佩·马利亚·克雷斯皮 (*Giuseppe Maria Crespi*, 1665—1747)。然而在罗马, 潘尼尼 (*Pannini*, 1691—1764) 创造了一种赢得惊人成功的风俗画 (*genre*)——古迹废墟的绘画。在热那亚, 亚历山德罗·马尼亚斯科 (*Alessandro Magnasco*, 1681—1747) 的风俗画预示戈雅的浪漫主义 (图388)。同时, 最年轻的威尼斯画派依旧足够活跃地提供意大利绘画的最后作品——光、色彩和壮丽的伟大顶峰。她的画家都描绘威尼斯的美丽及其文明之颓废和肉感的魅力。威尼斯有肖像画家维托雷·吉斯兰迪 (*Vittore Ghislandi*, 1666—1743) 和亚历山德罗·隆吉 (*Alessandro Longhi*, 1733—1813); 风俗画家彼得罗·隆吉 (*Pietro Longhi*, 1702—1785); 风景画家卡纳莱托 (*Canaletto*, 1697—1768) 和弗朗切斯科·瓜尔迪 (*Francesco Guardi*, 1712—1793, 图389), 后者美化威尼斯的光、宫殿和运河; 伟大的装饰画家如皮亚泽塔 (*Piazzetta*, 1682—1754), 尤其是詹巴蒂斯塔·蒂耶波洛 (*Giambattista Tiepolo*, 1693—1770)——与韦罗内塞分庭抗礼——是意大利最多才多艺的天顶画家, 精于将天使和神童置于最小空间的灿烂光辉之中的技艺, 不论是在圆顶的曲



389. 弗朗切斯科·瓜尔迪 速写 巴黎罗浮宫



390. 蒂耶波洛

克莱奥帕特拉离开游艇

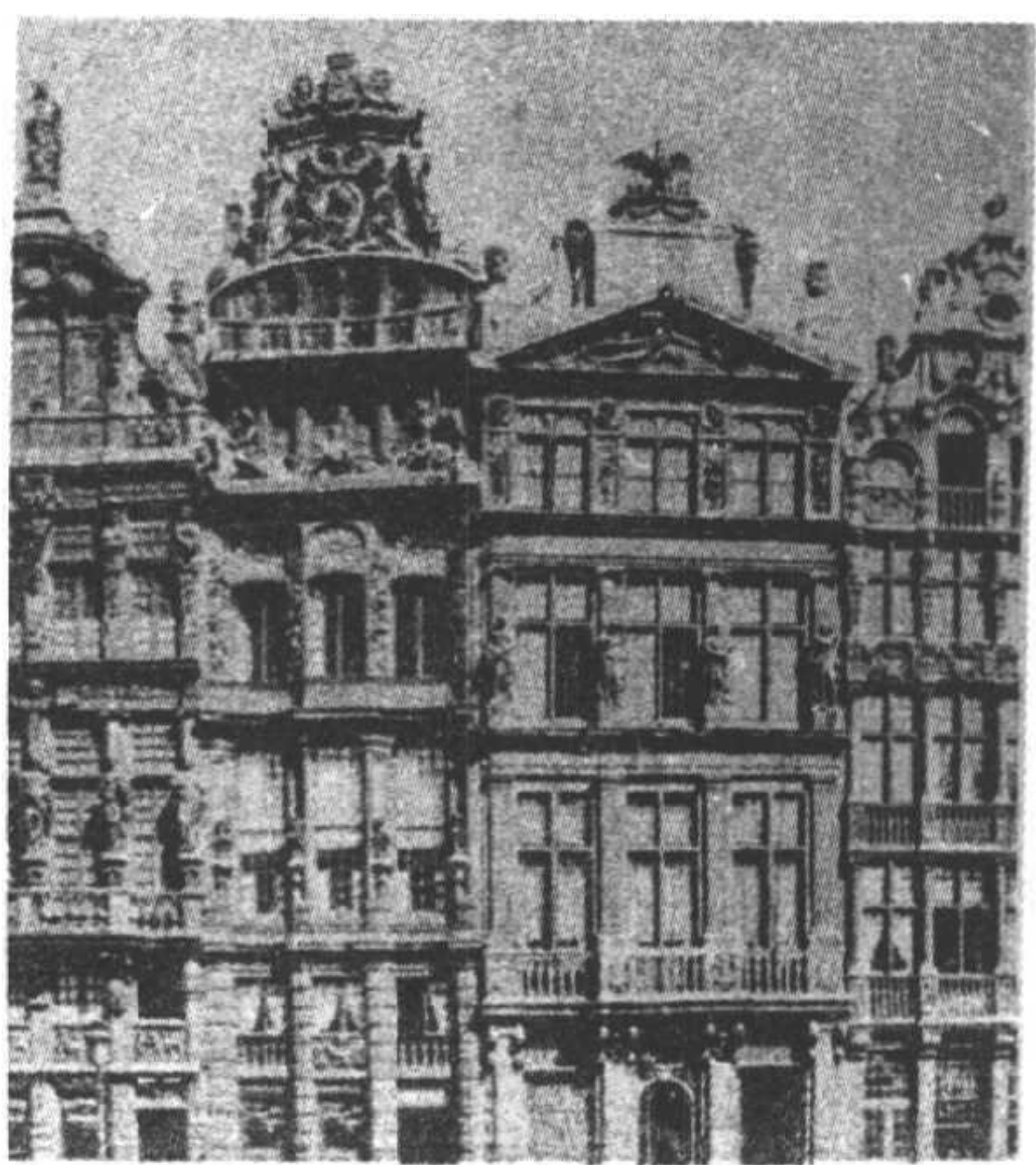
壁画 约1750

威尼斯拉比亚宫

线上还是墙壁的平面上（图390）。他的艺术对中欧和德国起着强有力的影响，他曾被邀赴上述地区作画（雷西登兹 *Residenz*、维尔茨堡）。

佛兰德

佛兰德以在十五世纪欢迎火焰式哥特式的同样热情采纳巴罗克式建筑。从火焰式到巴罗克式的过渡是平稳和渐进的，这全仗安特卫普的装饰家们的活动，过渡就是通过他们完成的。佛拉芒人并不理解外来的建筑形式，只是从装饰性上看中巴罗克式，在他们的建筑的哥特式结构上运用巴罗克式装饰，就象曾经运用过火焰式一样。他们的房屋，象中世纪那样，保留着布满窗的正立面，正象——尽管耶稣会教士竭力介绍新的形式——持久不衰的三中殿教堂型，有时甚至偏爱中世纪的高度。毫无节制的装饰——常常饰以浮雕，甚至布在建筑的外表上，就象图画挂在墙上，而非嵌入结构；房屋山墙上的巴罗克式曲线，取代了火焰式，出现许多新的装饰纹样。教堂内现在充满沉重的、象征性的木制陈设物（布道坛和忏悔室等）。雕塑平



391. 大广场上的房屋 布鲁塞尔

从左至右：狐，1694；

角，1696；母狼，1696；

袋，1697



392. 鲁本斯 基督降架

1611—1614

安特卫普教堂

庸无奇（迪凯努瓦 *Duquesnoy*；吕卡斯·法伊德赫伯 *Lucas Faidherbe*；让·德尔古 *Jean Delcour*），这并不令人奇怪，因为佛兰德的天才统统流入了绘画。布鲁塞尔大广场（*Grand Place*），建于一七〇〇年前（图391）、安特卫普圣查尔斯·博罗默斯教堂（*St. Charles Borromeus*, 1615—1621）和安特卫普鲁本斯故居，是佛兰德巴罗克式建筑的杰作。

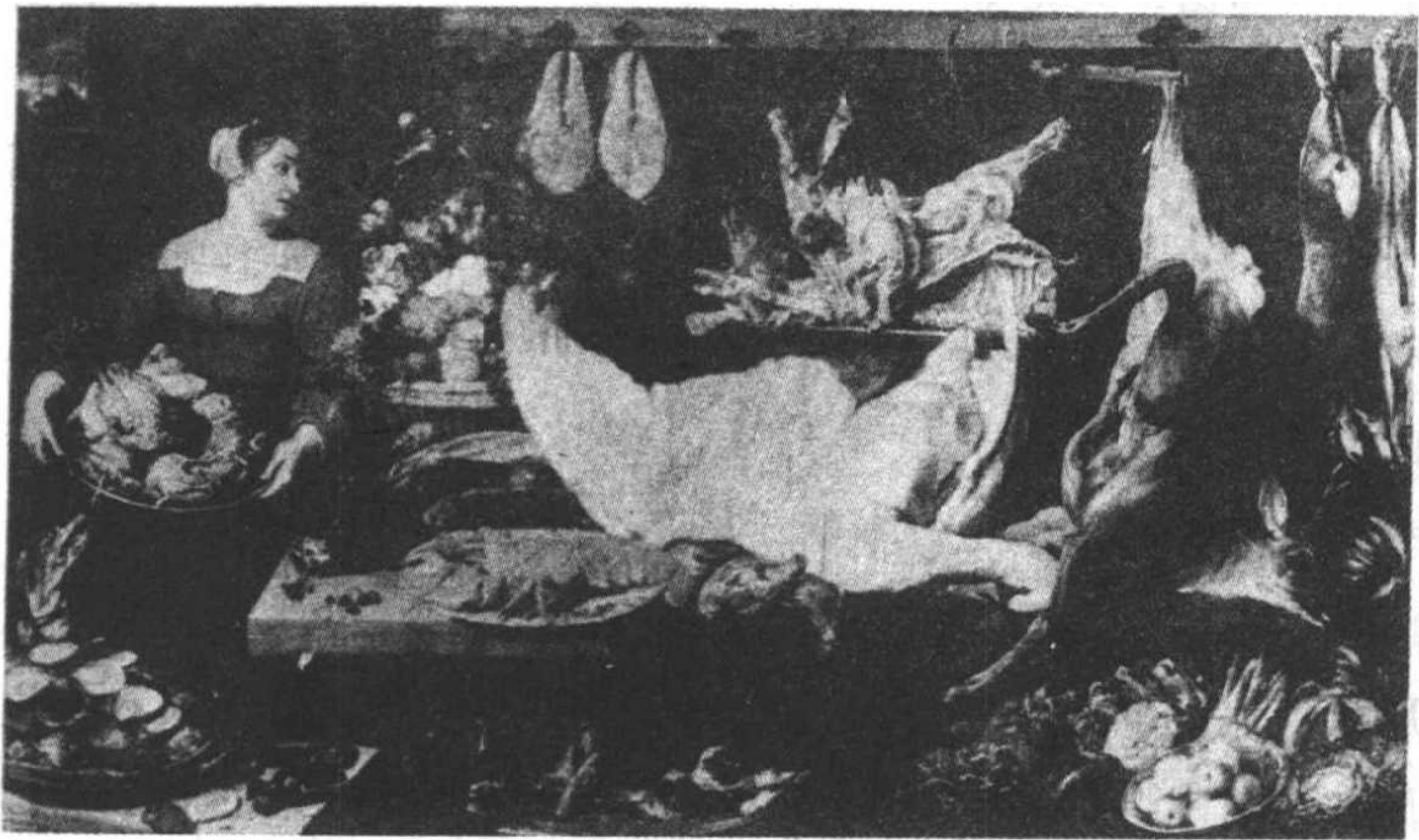
佛兰德绘画没有逃脱十六世纪末叶倾覆全欧的萧条危机。在意大利风格——其各种各样形式，伦巴第的、罗马的、风格主义的，犹如连续不断的梦魇——的浪潮以后，安特卫普画派似



393. 鲁本斯 勒西皮德丝被劫 1618 慕尼黑老绘画馆

乎脱颖而出。无论如何，在本世纪末叶，几位艺术家，如亚伯拉罕·杨森斯（*Abraham Jansens*, 1575—1632）、亚当·范·诺尔特（*Adam Van Noort*, 1562—1641）和奥托·费尼于斯（*Otto Veenius*）或范·费恩（*Van Veen*, 1556—1629），最后将意大利的造型法则变成他们自己的，从而使鲁本斯的发展得以可能。在离开范·诺尔特和范·费恩的工作室后，彼得·保罗·鲁本斯（*Peter Paul Rubens*, 1577—1640）于一六〇〇年至一六〇八年在意大利结束学艺生涯，在那儿，他汲取威尼斯画派、米开朗琪罗、波洛尼亚画派和卡拉瓦焦的训诫。归国后，他为安特卫普教堂绘制最早的两幅杰作：《基督升架》（约1610）和《基督降架》（1611—1614；图392）。

他很快使安特卫普成为欧洲艺术的主要中心之一，委件源源不断地来自四面八方，他的产量——雇用助手，组成工场的流水线——是绘画史上最丰富的。一六二一年至一六二五年间，他创作了他的最伟大的纪念碑作品《玛丽·德·梅迪奇的生平》，现藏罗浮宫。做了四年鳏夫后，于一六三〇年娶海伦娜·福门特 (*Helena Fourment*)，一位十六岁的姑娘，此后，他的艺术具有更为优雅和亲切的调子。后来他隐居乡村，在幅面较小的油画——风景占据日益重要的地位——中，他表现了对宇宙世界之精神的想象力。鲁本斯的作品是有世以来一个画家所创造的最伟大的形式世界。生命的活力渗透一切形状，给予姿态和表情以盎然的生气：鲁本斯的任何一幅图画都是一连串相互联系的运动，盘旋和斜穿过空间（图393和634），那动力似乎超越了画框的限制；那是巴罗克式或“疾驰的”、敞开的构图之原型，给宇宙世界的永恒运动以短暂的一瞥。他的全部形式沐浴在柔和、流畅的媒介之中，由于表现形式的奇妙手



394. 弗朗斯·斯奈德斯 静物 布鲁塞尔美术博物馆

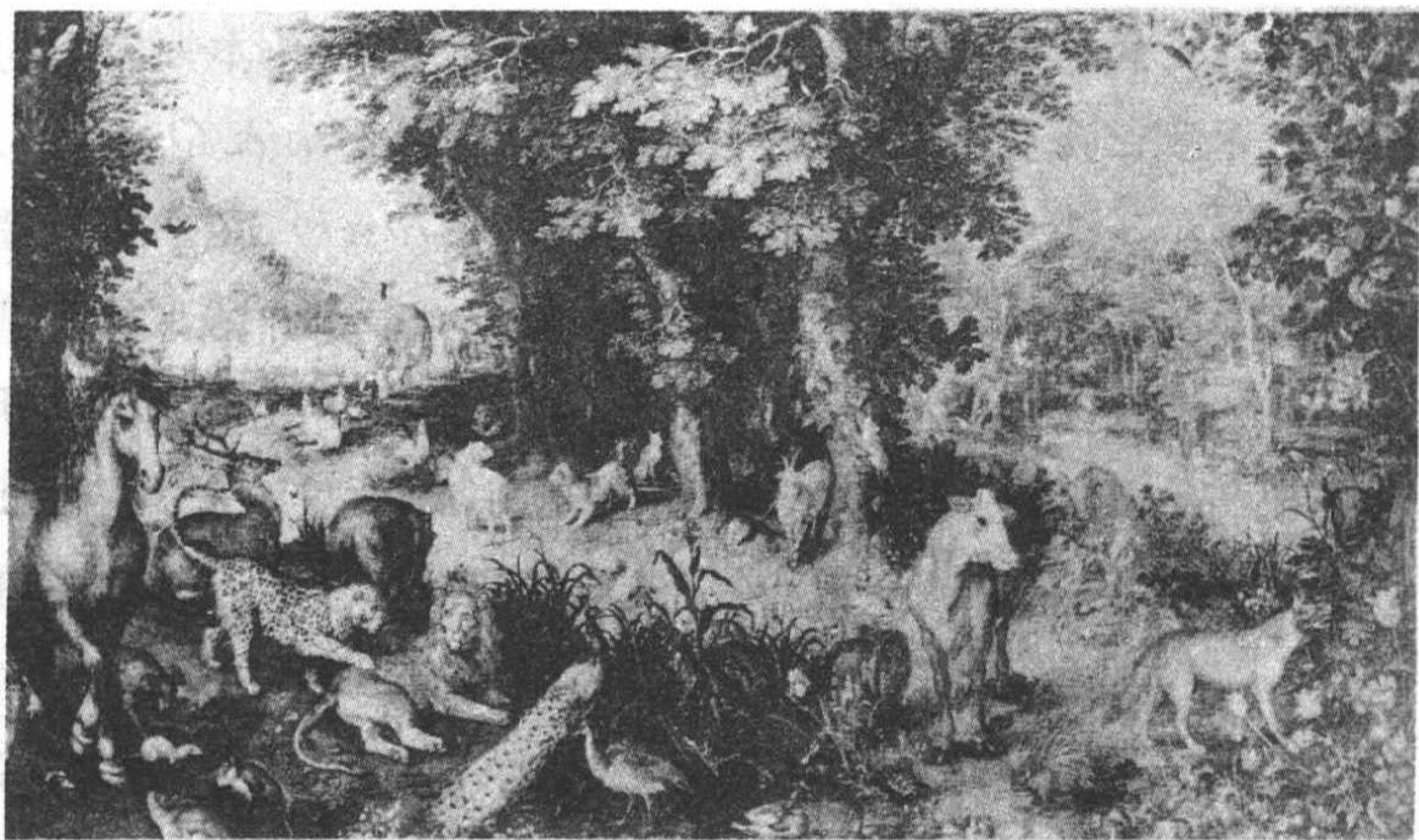
法，他在透明地使用颜料——这使颜料能够层层加涂——之中，创造了一种继承于范·埃伊克的技巧，鲁本斯身后，此种技巧随之消逝。

十七世纪佛兰德画派树立了目标的共同性和单一性之榜样。在十六世纪，佛兰德画家旨在探索大自然的形式，艺术家分别专攻历史画、风景画，或静物画，或风俗画，或轶事画。这种分工使他们在各别的领域中各领风骚，直至十七世纪，他们方始相互促进，故而鲁本斯的工场是艺术合作的最突出的实例。

佛兰德画派的明显复杂性可以归纳为两种主要的倾向，这两种倾向实际上会合于鲁本斯的艺术之中。其一是源出于意大利人的英雄和庄严的见地，倾向于将其纪念碑似的形式置于前景和中景，因而将建筑物或风景降低为背景和装饰。严格地说来，这是“近代”倾向。始于范·诺尔特和范·费恩，鲁本斯是为焦点。约丹斯和范·代克源出于此，还有受鲁本斯影响的大批艺术家；历史画派埃拉斯米斯·奎林(*Erasmus Quellin*)、加斯帕尔德·德·克拉耶尔(*Gaspard de Crayer*)、范·蒂尔登(*Van Thulden*)、范·迪彭贝克(*Van Diepenbeeck*)、科内利斯·德·福斯(*Cornelis de Vos*)；动物画家(*animaliers*)斯尼德斯(*Snyders*，图394)、菲特(*Fyt*)和保罗·德·福斯(*Paul de Vos*)。在风景画中，这一倾向见之于大自然的装饰观点。景色在彼此和谐地平衡的概括中展示；这一风格——源于保罗·布里尔(*Paul Bril*)——以雅克·德·阿尔托伊斯(*Jacques D'Arthois*)、吕卡斯·范·于登(*Lucas Van Uden*)、维尔登斯(*Wildens*)和后来的赫伊斯曼斯(*Huysmans*)为代表。雅各布·约丹斯(*Jacob Jordaens*，1593—1678)——深受

卡拉瓦焦和波洛尼亚形式主义的影响——进一步强调鲁本斯的通俗的表现形式；他的浓重的、带褐色的色彩，不幸地与这位安特卫普大师毫无关系。安东尼·范·代克（*Anthony Van Dyck*, 1599—1641）——鲁本斯的门生、鲁本斯多年的最亲近的合作者——与众不同（图368）；他曾在热那亚和罗马工作，深受提香的影响。他最后专攻肖像画；一六三二年移居伦敦，成为查理一世的得宠画家，他以贵族为模特儿，因为这能够满足他对贵族化气派和优雅、颓废的表现形式的鉴赏力。

佛兰德绘画的第二种倾向，是十六世纪“缩影”的直接继续，其中的人或动物形象降低为衬着广漠宇宙背景的无足轻重者。上述的第一种倾向来自意大利式的英雄的人文主义，但第二种倾向则继续十六世纪的讽刺风格：扬（“天鹅绒”）·布勒格尔（*Jan “Velvet” Bruegel*, 1568—1625）——继承父亲的这



395. 扬·布勒格尔（人称“天鹅绒布勒格尔”）

尘世或人间天堂 局部 巴黎罗浮宫



396. 安德里安·布劳弗尔 饮酒图 阿姆斯特丹 私人收藏

种风格——是这派的核心(图395)。达维德·特尼尔斯 (*David Teniers*, 1610—1690)、塞巴斯蒂安·弗兰克斯 (*Sebastian Vrancx*)、斯纳耶尔斯(*Snayers*)、达维德·芬克博恩斯(*David Vinckeboons*)、贡扎尔斯·科奎斯 (*Gonzales Coques*)、范·德尔·默伦 (*Van Der Meulen*)，属于同一传统。阿德里安·布劳弗尔 (*Adriaen Brouwer*, 1605/06—1638) 在哈勒姆弗朗斯·哈尔斯 (*Frans Hals*) 工作室内的经历帮助他找到比特尼尔斯更自由和不刻板风格 (图396)。帕蒂尼尔和老彼得·布勒格尔开创的俯瞰的复杂风景画找到了充满生气的代表者：法尔肯博尔赫 (*Valkenborch*)、扬·布勒格尔(*Jan Bruegel*)、

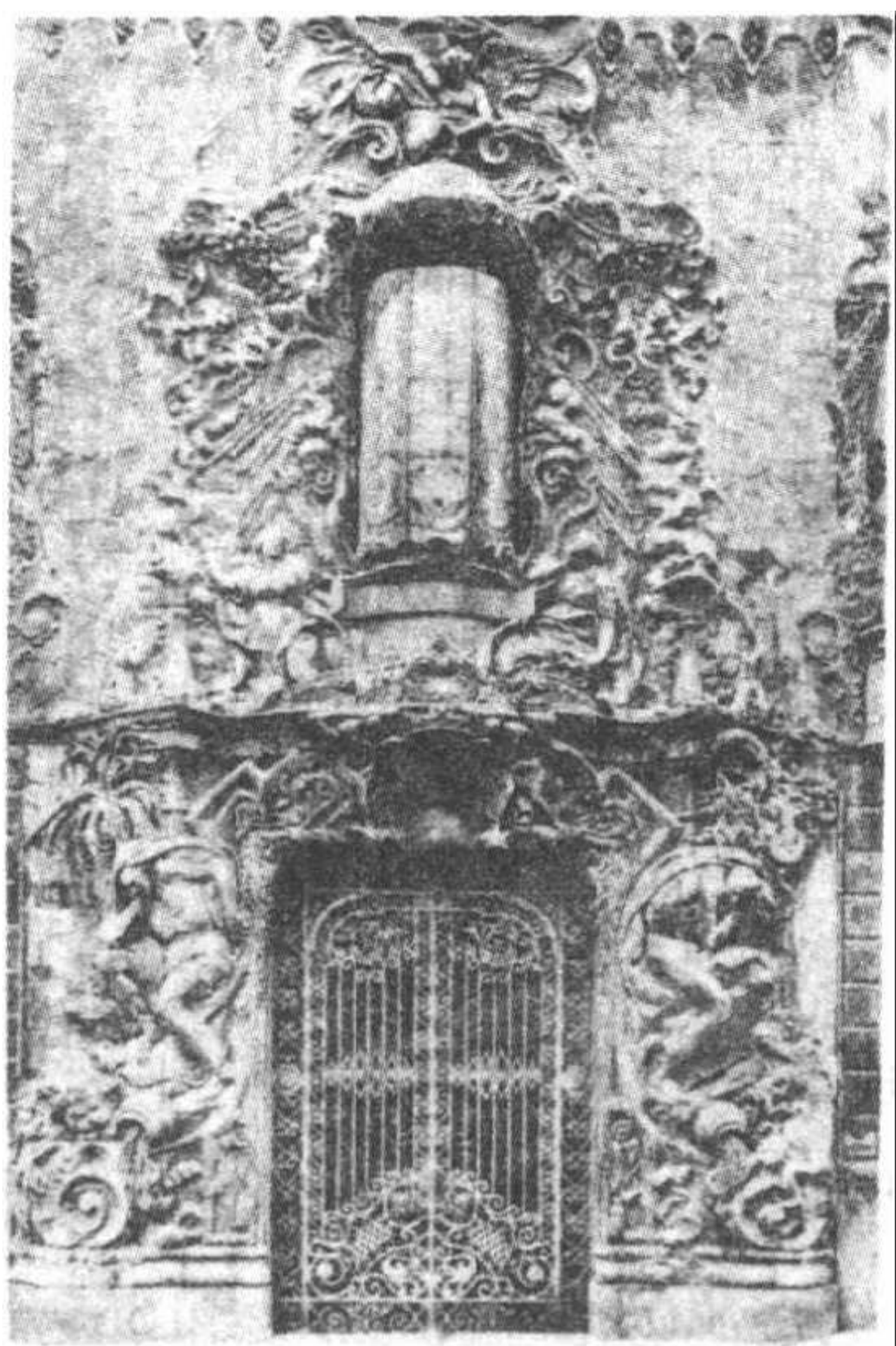
约斯·德·蒙帕尔 (*Joos de Momper*) 和其他人。勒兰特·萨弗里 (*Roelandt Savery*) 和托比亚斯·弗哈赫特 (*Tobias Verhaecht*) 坚持想象型的风景画。佛兰德绘画是如此丰富,以致这两大主要倾向留下了许多未受其影响的孤立的倾向。靠近安特卫普的布鲁日和布鲁塞尔的画家,无视鲁本斯,更为直接地源出于罗马画派。在风景画中,安特卫普扬·西贝雷赫茨 (*Jan Siberechts*, 1625—1703) 与勒南的田园现实主义有着最亲近的共鸣。这一了不起的运动持续了四分之三世纪,但在1680年后,这一画派解体,除了一些地方性的艺术家之外,什么也没有留下。

西班牙

建 筑

十七世纪中,西班牙在反对由胡安·德·埃雷拉 (*Juan de Herrera*, 逝于1597) 在埃斯科里亚尔所创造的僵硬的建筑风格中,显示出民族气质的缓慢恢复,埃斯科里亚尔最后导致萨拉戈萨圣母柱 (*Nuestra Senora del Pilar*) 的乏味和狭窄的建筑,由胡安·埃雷拉·埃尔·莫索 (*Juan Herrera el Mozo*) 始建于一六八一年。但是耶稣会的权力和壮观的政策无法长时期地满足于如此严肃的外观。他们依照罗马耶稣堂的设计建造许多宏大的教堂,在这些教堂中,古典的法则在夸张的环境中被降低:萨拉曼卡牧师堂 (*Clerecia de Salamanca*),始建于一六一七年,据胡安·戈麦斯·德·莫拉 (*Juan Gómez de Mora*) 的设计;马德里王室圣伊西多教堂 (*San Isido el*

Real)，由耶稣会的杂役教士桑切斯 (*Sanchez*) 和胡安·包蒂斯塔 (*Juan Bautista*) 始建于一六二二年；托莱多圣胡安·包蒂斯塔教堂系胡安·包蒂斯塔建。十七世纪下半叶，巴罗克式在巨大的彩绘或镀金的祭坛画和祭坛雕刻中发展，这种祭坛作品变成充满装饰的物件；大部分的装饰借自用于剧院或节日的临时性布景，而柱头由饰以仿蔓藤花纹（圣餐的象征）的巨柱支撑，那是一种仿古典式柱的装饰形式，亦见之于罗马圣彼得教堂，当时被认为源出于所罗门 (*Solomon*) 寺庙，因此这种支撑物被命名为所罗门柱。此类装饰亦传至葡萄牙（图408），最后由于木材转为石料而使装饰成为建筑性质才告终。十七世纪末叶，西班牙创造了自己的巴罗克式，这种变体被滥称为丘里格拉式——据何塞·丘里格拉 (*Jose Churriguera*, 1655—1725) 建立的一个艺术家流派名之。这种风格是建筑的分解，被花环、水果、花卉、垂花饰、装饰线条、漩涡花饰、圆花、所罗门柱和仿衣饰等装饰所吞没，更糟糕的是一种百般扭结缠绕的涡形装饰的混乱，就象挂毯般地挂在正立面，或遮住祭坛围屏，极似以前的金盘式的花叶饰形式。一六九三年，何塞·丘里格拉设计萨拉曼卡圣埃斯特万教堂 (*San Esteban*) 的巨型高祭坛，在萨拉曼卡，他和其兄弟、亲戚及儿子一起工作（马耶尔广场 *Plaza Moyer* 牧师堂钟楼）。在马德里，佩德罗·里维拉 (*Pedro Ribera*, 1722—1790) 开始重新规划此城，饰以豪华的纪念碑建筑（省立收容院 *Hospicio Provincial*)。西班牙巴罗克式的最不同凡响的作品是托莱多教堂的染色玻璃窗 (*Transparente*)，纳西索·托梅 (*Narciso Tome*) 制；这一彩绘的、金的和浅色的大理石巨作受歌剧剧情的启发，是如此完全地适应民族气质，以致在一七三二年落成时举行热烈的庆祝活动，一



397. 伊格纳西奥·贝尔加拉 装饰入口 阿瓜斯侯爵宫

巴伦西亚 1740—1744

398. 费尔南多·德·卡萨斯—诺沃 “奥夫拉多伊罗” 正立面

建于1738—1750 孔波斯泰拉圣地亚哥教堂

首拉丁颂诗为之大唱赞歌。西班牙东部和安达卢西亚绝然拜倒于巴洛克式，建筑淹没在装饰之中：格拉纳达卡尔特修道院圣器收藏室（1727—1764），巴伦西亚阿瓜斯侯爵（*Marques dos Aguas*）宫（图397）；科尔多瓦教堂（*Córdoba Cathedral*）唱诗班席（1748—1757），佩德罗·杜克·科尔内霍（*Pedro Duque Cornejo*）作。在孔波斯泰拉，恰恰相反，装饰受到建筑的强烈节奏的抑制；虔敬地保持的古老罗马式教堂似乎陷入一片精雕细凿的石头环境之中。一六八〇年后，多明戈·安东尼奥·德·安德拉德（*Domingo Antonio de Andrade*）营造庄严的钟楼

(*Clock Tower*); 弗尔南多·德·卡萨斯—诺沃亚(*Fernando de Casas y Novoa*)设计正立面——奥夫拉多伊罗(*Obradoiro*, 1738—1750, 图398), 一只高耸的、华丽的石圣体匣, 其耸入云霄的运动令人联想起哥特式正立面的运动。

哈布斯堡王朝曾对民族的金盘式艺术大加攻击, 另一个外国王朝——波旁王朝——则憎恶丘里格拉式。王家官邸, 如阿兰胡埃斯(*Aranjuez*, 1715—1752)、庄园(*la Granja*, 1721—1725) 和马德里王宫(*Royal Palace in Madrid*, 1738—1764), 均由意大利或法国建筑师依据凡尔赛宫的样式建成。查理三世王朝圣费尔南多美术学院(*San Fernando Academy*)于一七五二年成立, 该院被赋予评价新建筑物之权, 很快地坚决结束丘里格拉式; 一七六七年驱逐耶稣会运动是向新古典主义的净化迈进一步。宗教建筑——毫无装饰——失去了诗意; 本图拉·罗德里格斯(*Ventura Rodriguez*) 追随维特鲁维乌斯的法则, 以罗马圣彼得教堂的学院式风格重建马德里大圣弗朗西斯科教堂(*San Francisco el Grande*)。十八世纪末叶, 胡安·德·比利亚努埃瓦(*Juan de Villanueva*, 1739—1811)在新帕拉迪奥式(*neo-Palladian*)精神中灌注一种崭新的更为优雅的风格。

雕 塑

十七和十八世纪西班牙雕塑——完全是宗教的形象——比之任何其它流派将引起错觉的艺术手法的现实主义推得更远。木雕涂以逼真的颜色, 有时候是有关节的假人, 覆以华美的衣饰和珠宝(所谓着衣 *vestir* 像); 有时候眼窝里镶嵌珐琅或玛



399. 格雷戈里奥·埃尔南德斯 死去的基督
木雕局部 巴利阿多里德国家雕塑博物馆



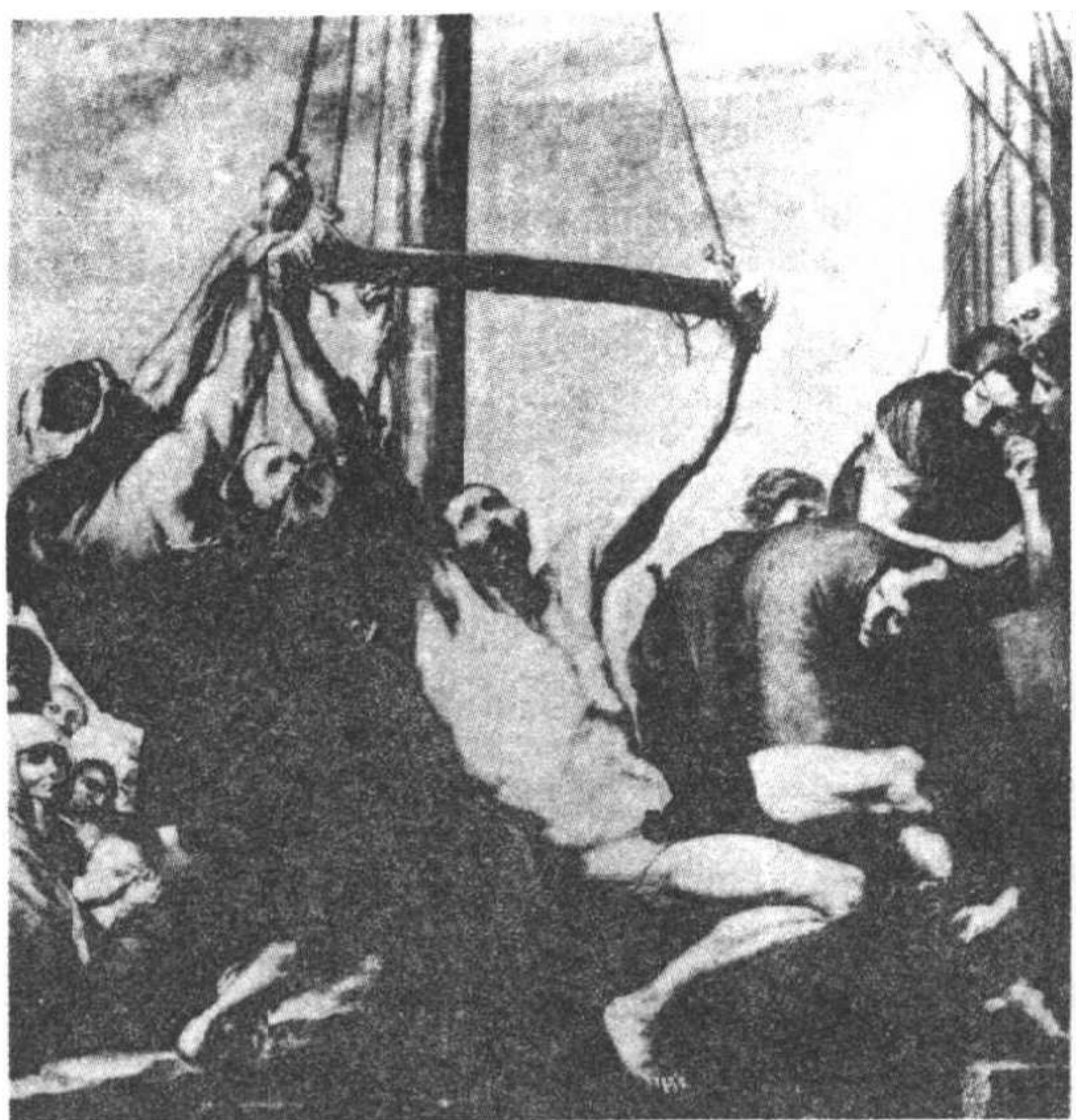
400. 马丁内斯·蒙塔涅斯 施洗圣约翰
高祭坛局部 桑蒂庞塞（塞维利亚附近）

瑙眼珠，并有真的头发、睫毛和眉毛；有些像，组成戏剧的场面，产生于耶稣受难日（*Los pasos*）的游行队伍。在十七世纪，产品由两个流派控制：巴利阿多里德和塞维利亚。在巴利阿多里德，格雷戈里奥·埃尔南德斯（*Gregorio Hernander*, 1576—1636）将贝鲁格特和胡安·德·胡尼的狂热性转变为充满悲怆性的形式主义，从而完成了风格主义到巴洛克式的过渡；姿态总是激烈的，既有阵阵剧痛（图399），亦有狂喜极乐。塞维利亚马丁内斯·蒙塔涅斯（*Martinez Montañés*, 1568—1649）更为严肃和内向，他的作品是十七世纪宗教感情的最高表现之一（桑蒂庞塞 *Santiponce* 高祭坛，1609，图400）。在格拉纳达，佩德罗·德·梅纳（*Pedro de Mena*, 1628—1688）雕塑古典型的圣像，而阿隆索·卡诺（*Alonso Cano*, 1601—1667）将那严肃的艺术发展成女性般娴雅的表演——在十八世纪中成为格拉纳达的传统（何塞·里苏埃诺 *Jose Risueno*, 逝

于1721)。当彩色雕塑日渐死亡的时候，萨尔西洛(*Salzillo*)家族最后一次给以刺激，他们将那不勒斯专事剽窃的雕刻匠的矫揉造作的艺术及其大型群像带到穆尔西亚(*Murcia*)。

绘 画

在一个宗教法庭凌驾一切的国家里，绘画几乎为教会所垄断。宫廷绘画尚能被容忍，神话绘画几乎不存在，风景画根本没有。宗教画在南部和东部——指望意大利的灵感，主要在巴伦西亚和塞维利亚发展。巴伦西亚画家弗朗西斯科·里瓦尔塔(*Francisco Ribalta*, 1551/55—1628)从意大利引入这种形式的典型。胡塞佩·里维拉(*Jusepe Ribera*, 1558—1656)于一六一六年亦从巴伦西亚出发赴那不勒斯，在那儿开始他的艺术生涯。固然，他是卡拉瓦焦的最热忱的信徒，更强烈地使用后者的明暗法；但是他的西班牙气质的粗俗性使他在社会的渣滓中寻找典型，在描绘殉难的画面中，他似乎乐意描绘受刑的肉体(图401)。西班牙基督教灵魂的两个方面由两位著名的塞维利亚画家苏尔瓦兰和穆里略表现出来。弗朗西斯科·苏尔瓦兰(*Francisco Zurbaran*, 1598—1662)，被称作“僧侣画家”，是一位神秘主义者，过着超自然的生活；但是象中世纪人一样，他只能按照具体的事物想象超自然现象(图402)。在所有的艺术家当中，他或许是描绘西班牙人文主义的最优秀画家，对西班牙人文主义来说，真理只有在自我面对上帝中找到，西班牙人文主义认为外部世界是不实在的；他的雕塑般的形式，刻画得如此地过分，就好象是在上帝的眼睛——它们的存在全赖于上帝——之指引下，从黑暗中砍出来的，从空幻中浮现出来的。另



401. 里维拉 圣巴塞洛缪殉难 1630或1639 马德里普拉多宫

一方面是安达卢西亚的简朴、世俗的虔诚，这激励了巴托洛梅·埃斯特万·穆里略（*Bartolome Esteban Murillo*, 1617—1682），圣母画家，贝拉斯克斯之外最优秀的西班牙艺术家，似乎被女性的魅力所感动（图403）。他的甜美的、娴雅的艺术回归拉斐尔和科雷焦。另一个塞维利亚人胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔（*Juan de Valdes Leal*, 1630—1691）显露对舞台布景的鉴赏力，这使他离开了本土的现实主义倾向，这与埃尔·格雷科的幻想传统十分相似，他是一位迟来的风格主义者（图371）。迭戈·贝拉斯克斯（*Diego Velazquez*, 1590—1660）在塞维利亚习艺，他的早期作品具有那个画派的粗俗现实主义；他绘制厨房主题的静物画（*bodegones*）和宗教画；对人性的瑕疵，他一直没有失去基督教徒的观点，这使他取白痴和低能者为模



402. 苏尔瓦兰 圣休访卡尔特会食堂 塞维利亚省博物馆

403. 穆里略 圣安妮教育儿童时的圣母 局部 1674后 马德里普拉多宫

特儿；对神话他亦作一种好挖苦的探索，在一种不足道的形式中加以嘲弄，如《酒鬼》和《火神的铁铺》。一六二三年，他被委任为王家首席画家，次年赴意大利，接触威尼斯画派的绘画，这帮助他摆脱了早期的卡拉瓦焦风格。一六四九年，他再

404. 贝拉斯克斯 宫女 局部 1656

405. 贝拉斯克斯 宫女 局部 马德里普拉多宫



次赴意。他摒弃那个画派的轮廓鲜明的雕塑似的造型术，不再试图以清晰的轮廓表现形式的各别特征，而是用鲜明的厚涂（*impasto*）色块描绘，显示在肌肤和物体上流动的光之精美色调。作为官方的宫廷画家，他时而绘制动态的群像，如《布雷达之降》或《宫女》（图404、405），或《织女》。他的单人肖像——其中的模特儿几乎不带任何附属物——是桑切斯·科埃洛和潘托哈·德·拉·克鲁斯的传统（图406）。人物犹如从雾霭中浮现出来的幻象，有时脚下的土地与背景难以区分。在表



406. 贝拉斯克斯
巴勃罗·德·巴
利阿多里德
1624—1633间
马德里普拉多官



407. 戈雅 裸体的玛哈 约1797—1798 马德里普拉多宫

现人们对厕身其中的世界所感到的孤寂之绝望的谜方面——那一直折磨着西班牙人的心神——可谓无人出其右。

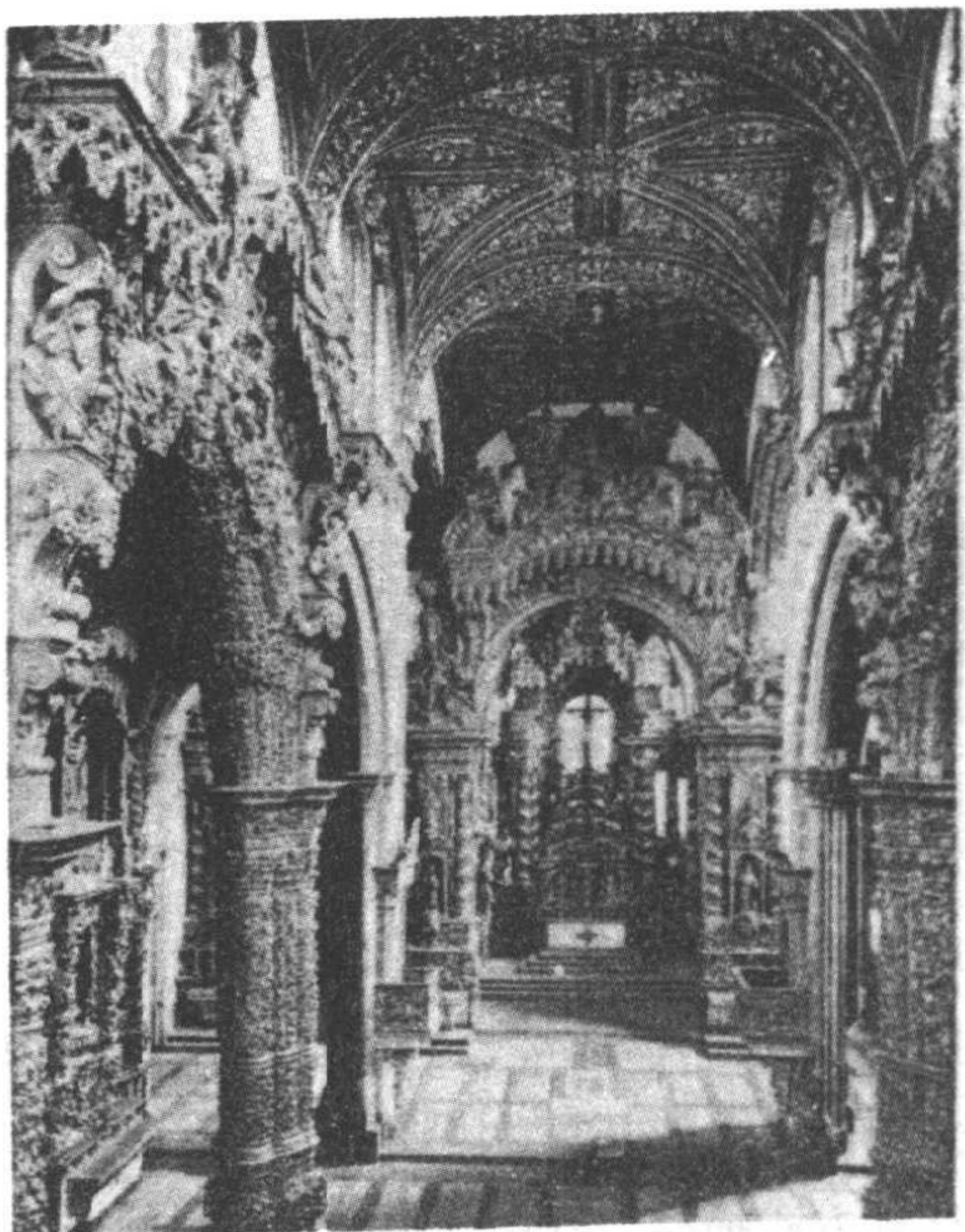
胡安·包蒂斯塔·德尔·马索 (*Juan Bautista del Mazo*, 1612?—1667) 和胡安·卡雷尼奥·德·米兰达 (*Juan Carreño de Miranda*, 1614—1685) 把贝拉斯克斯的艺术降低到通俗的水平。在他之后,西班牙画派气息奄奄。在十八世纪,西班牙君主只得邀请法国和意大利画家。然而,这个画派有着最后的天才之闪光——弗朗西斯科·何塞·德·戈雅—卢西恩斯特 (*Francisco Jose de Goya y Lucientes*, 1746—1828), 他的想象的艺术是人性及西班牙社会的极度讽刺; 他活过巴洛克时期, 比法国浪漫主义运动早一代 (图407)。

葡萄牙

绘画和雕塑逊于西班牙的葡萄牙, 在十七和十八世纪取得建筑的最好成绩。这并不象人们所以为的应归功于邻邦西班牙

的范例。葡萄牙发展自己类型的教堂：布局简洁，倾向于包含在一个四边形中，不作圆顶，所有的附属建筑、圣器收藏室和宗教法庭，和谐地成为整体的组成部分，给人以惬意的统一感。这种同样的古典简洁性亦见之于公共建筑，内部的装饰和谐，如此调和地延伸在光秃秃的墙上，毫无过分之感。

十七世纪目睹多里克式的优秀宗教建筑的兴建，这些建筑如寺院那般朴素，坚持宗教改革运动的简朴精神：科英布拉（*Coimbra*）耶稣会堂（1598）；奥波尔图圣洛伦索教堂（*São Lourenço dos Grilos, Oporto*）（1614）；奥波尔图胜利圣本托教堂（*São Bento da Victoria*, 1614）；科英布拉新圣克拉拉教堂（*Santa Clara Nova*），若奥·图里亚诺（*João Turriano*）建（1648）。一六八〇年左右，在西班牙影响下，巴洛克精神出现于北部（布拉加教堂 *Braga*）。十八世纪中，在国王的提倡下，更新的意大利影响给葡萄牙流派带来新鲜的生命力，并帮助它找到了自己的独创的风格。国王若奥五世（*João V*, 1706—1750）——从巴西带来的黄金改善了他的命运，有一位祖籍德国的建筑师卢多维塞（*Ludovice*）——在马夫拉（*Mafra*）营建宏大的宫殿—修道院（1713—1735，图375）。设计基于埃斯科里亚尔，但其建筑上的过分性是巴洛克式的。里斯本和南部（阿连特如 *Alentejo*）的艺术仍然最接近马夫拉的新罗马精神。另一个外国的贡献——归功于锡耶纳艺术家尼科洛·纳索尼（*Nicolo Nasoni*）——通过在奥波尔图创造的装饰风格，加强了北方对巴洛克式的天赋鉴赏力，这种风格充满活力和光彩（圣佩德罗教堂 *Sao Pedro dos Clerigos*，始建于1732；钟楼，1748）。在这些原理的基础上——又进一步被中国的影响所丰富——米尼奥·多罗（*Minho Douro*, 布拉加大主教）在唐·若泽



408. “所罗门”式柱 圣本托教堂祭坛主隔墙 奥波尔图 局部 约1705

409. 圣弗朗西斯科教堂 奥波尔图 镀金木雕饰哥特式建筑 十七和十八世纪

(*Dom Jose*) 王朝 (1750—1777) 中, 发展了一种具有动态力量和自然主义活力的巴洛克艺术, 使人联想起马努埃尔艺术; 这一运动在一七八〇年受克鲁斯·阿马兰特(*Cruz Amarante*) 的新古典主义的抑制, 受英国影响的支持。与此同时, 里斯本正在为葡萄牙各种地方性倾向和谐的合成作准备, 这导致一种优雅的艺术, 在这种艺术中, 巴洛克装饰为建筑的结构所主宰: 基卢兹城堡(*Queluz Castle*, 1758—1790); 里斯本埃斯特雷拉教堂(*Estrela*, 1779-1790), 马特乌斯·维森特(*Mateus Vicente*) 建。

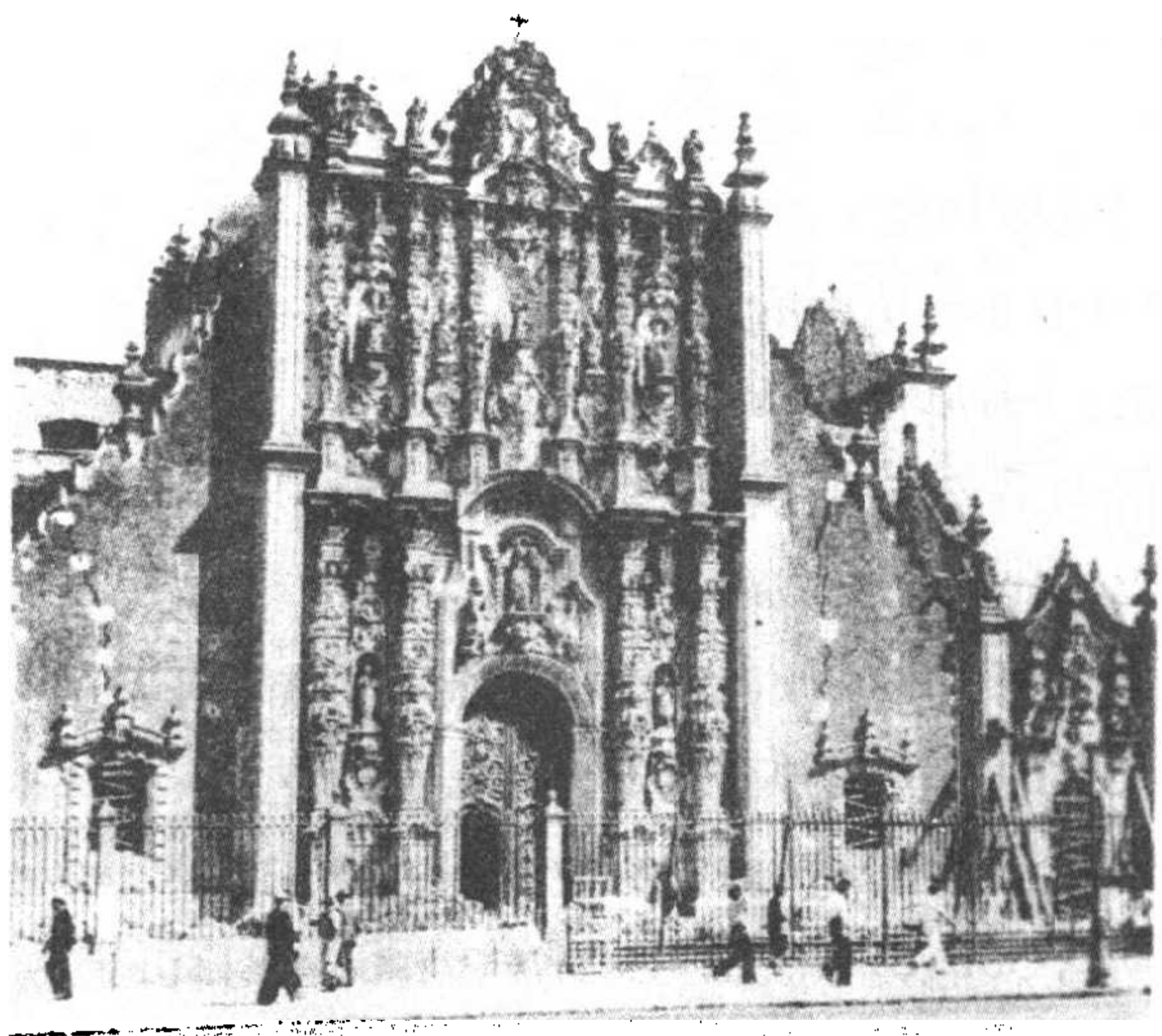
在葡萄牙, 不论装饰如何过度, 甚至在米尼奥·多罗最抒

情的作品中亦然，其分布总是遵循节奏的原则，这使人联想起同时期在奥地利和巴伐利亚的纪念碑建筑，而西班牙建筑则以其故意的不均衡引人触目甚于悦目。内部的装饰亦然，由镀金的木建部分组成，有时候布满整个建筑，直达拱顶。与西班牙教堂——其祭坛作品的设计是为了炫耀雕刻——不同，葡萄牙教堂的总效果服从于纯装饰的节奏，将众多的装饰减少成为一种图案。这种雕刻匠（*entalhadores*）艺术的范例见之于奥波尔图圣本托教堂（图408）和圣弗朗西斯科教堂（图409）。

葡萄牙给予彩陶艺术以巨大的推动，那是在十六世纪从穆德哈尔作坊学来的。在最初的多色彩陶中，陶器只作蓝色调的，命之为青色（*azulejos*）。在十七世纪，图案完全是装饰性的（青色小地毯，*azulejos de tapete*），在十八世纪则变成描写性的，受到德尔夫特（*Delft*）瓷器的影响。宗教的和世俗的形象全以这种方式描绘，其中许多是安特卫普画派的版画之翻版。

拉丁美洲

十六世纪起，由于西班牙人和葡萄牙人征服美洲，西方艺术面前展开了一个广阔无边的天地。当地人宗教信仰的改变，为宗教艺术提供了无限制的余地。耶稣会以巍峨的纪念碑建筑标志他们的传教热情之场所，同时不同的宗教团体以其新事业的计划互相竞争，于是最后一代的教堂在美洲的土地上兴起。墨西哥教堂（*Cathedral of Mexico*, 1573—1656），基督教世界中最大的建筑之一，源出于安达卢西亚哈恩教堂的古典式设计；同样的设计接踵而来，在墨西哥，有普埃布拉（*Puebla*）、梅里达（*Mérida*）、瓜达拉哈拉和瓦哈卡（*Oaxaca*）等地诸教



410. 大主教圣殿 墨西哥城 十八世纪

堂；在秘鲁，有库斯科和利马（*Lima*）等地诸教堂；在哥伦比亚，有波哥大（*Bogota*）的教堂。移植到“新西班牙”的丘里格拉式在那个热带气候中引起了诸形式杂乱的丰富多彩，与中世纪的印度建筑形式不无相似（图410）。特别在墨西哥和玻利维亚，印第安人努力给予这一外来样式以一种可塑的风味，使人联想起哥伦布前艺术。墨西哥有一派画家，成功地模仿塞尔维亚绘画；各地的绘画和雕塑显示诸艺术习俗的自发的复活，并返归原始时代。

巴西的苏醒稍迟，十六世纪末叶才开始。在那些尚未开化的地方，当地艺术传统的匮乏，促进了能以独特风格接续大城市艺术的艺术之生长发育。无论如何，十八世纪中，殖民地的文明水平使殖民地能够建立自己的艺术流派，能够创造自己的

形式，特别是在发现金矿而繁荣起来的地区，奥罗普雷托镇（*Ouro Preto*）应运而生；十八世纪末叶，那儿的一位葡萄牙建筑师和黑人奴隶的儿子安东尼奥·弗朗西斯科·里斯博阿（*Antonio Francisco Lisboa*, 1730—1814），被称作“小病弱者”（*Aleijadinho*），创造了巴罗克式最卓越的表现形式之一。黑人手艺人的存在，充分解释了雕塑形式的才能，这一才能在巴西比之在大城市达到更高的水平，难道事实不是如此吗？无论如何，那种倾向存在于“小病弱者”作品的天才之中，它把美妙的抒情精神和原始力注入巴罗克式，而当时的欧洲，由于形式主义和鉴赏力的缘故，正在走下坡路（《先知》，孔戈尼亚斯营 *Congonhas do Campo*, 1800；图411）。



411. “小病弱者” 先知以赛亚 局部 1800

大慈大悲耶稣堂 孔戈尼亚斯 巴西

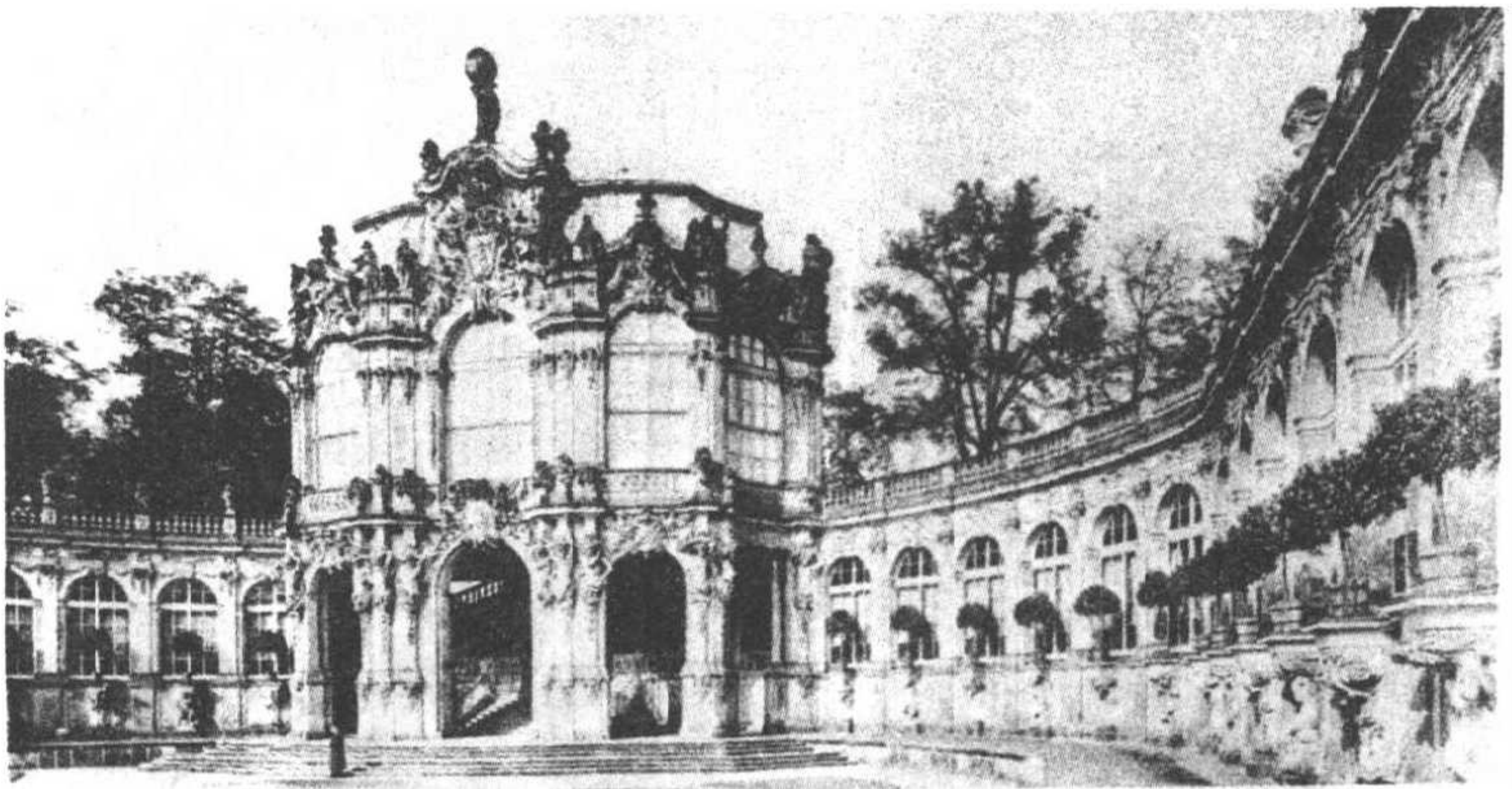
中 欧

当西欧抵制南巴洛克美学时，这一风格却在中欧找到了肥沃的土壤，并传入斯拉夫和斯堪的纳维亚诸国。

十七世纪末叶，在日耳曼诸国，巴洛克式和迟来的文艺复兴式之明显接续受到传统中断的促进，这种中断是“三十年战争”（1618—1648）造成的。先受意大利人，继受法国人教育的德国艺术家们，一面认为文艺复兴式不过是给哥特式建筑添加当代的装饰而已，一面很快地吸引地中海的巴洛克观点，后者将纪念碑建筑看作是体积的强有力的造型结构。总体的设计十分强调，而次要造型的一切部分——上楣、山墙、柱头、垂直间隔物——由于装饰的多样化而成为有力的浮雕，它接近于雕像甚于浮雕；圆柱和男像柱起着根本性的作用，钟楼冠以鳞茎状的顶——无疑源出于俄罗斯艺术。约一七三〇年后，巴洛克式演变为洛可可式：覆盖物和岩状（*rocaille*）饰增多；装饰变得不对称，一切特征消失在空间交响乐内，那是曲线和反曲线的有节奏运动之故。两股巨大的潮流在巴罗克的坩锅中汇合：第一股意大利潮流在宗教建筑中获胜，它目睹在奥地利、巴伐利亚、弗兰科尼亚和波兰的奇妙复活。早由耶稣会引进的“凯旋式”受到热忱的欢迎。在维也纳周围、巴伐利亚和斯瓦比亚，阔大的修道院多多少少基于埃斯科里亚尔式（以教堂为中心，图373），但是在两个主要的表现中心——图书馆和教堂——内，有着眼花缭乱的装饰。约一七二〇年后来自西方的法国影响，带来了法国鉴赏力的魅力和凡尔赛宫的范例，被德国的大小君主视为宫廷艺术的至高无上的典型。但是，法国式传入德国并

不比它厕身于意大利巴洛克式并转变为洛可可式来得更快。法国影响——尽管被德国的抒情风格大大改变了——在私人和民用建筑中仍然显得较为强烈。宫殿和花园的总布局基于法国的典型（凡尔赛宫、特里亚农宫 *Trianon*、马利宫 *Marly*）；但装饰性的岩状饰和男像柱却明显是德国的。当奥地利依然接近于意大利巴洛克式的时候，洛可可式却在萨克森、普鲁士、弗朗科尼亚和莱茵兰（*Rhineland*）获胜。奥地利很早由意大利人引入门，产生了若干伟大的建筑师：菲舍尔·冯·埃拉赫（*J. B. Fischer von Erlach*, 1656—1723）是欧根亲王（*prince Eugene*）宫（1703）、维也纳圣查尔斯·博罗穆斯教堂（1717）和舍恩布龙宫（*Schonbrunn Palace*, 1694）的设计者；卢卡斯·冯·希尔德布兰特（*Lucas von Hildebrandt*, 1668—1745）建造维也纳观景楼宫（*Belvedere Palace*）及花园（1693—1724）；雅各布·普兰德陶尔（*Jakob Prandtauer*, 1660—1726）营造欧洲最优秀的巴洛克建筑之一——多瑙河畔梅尔克（*Melk*）修道院。

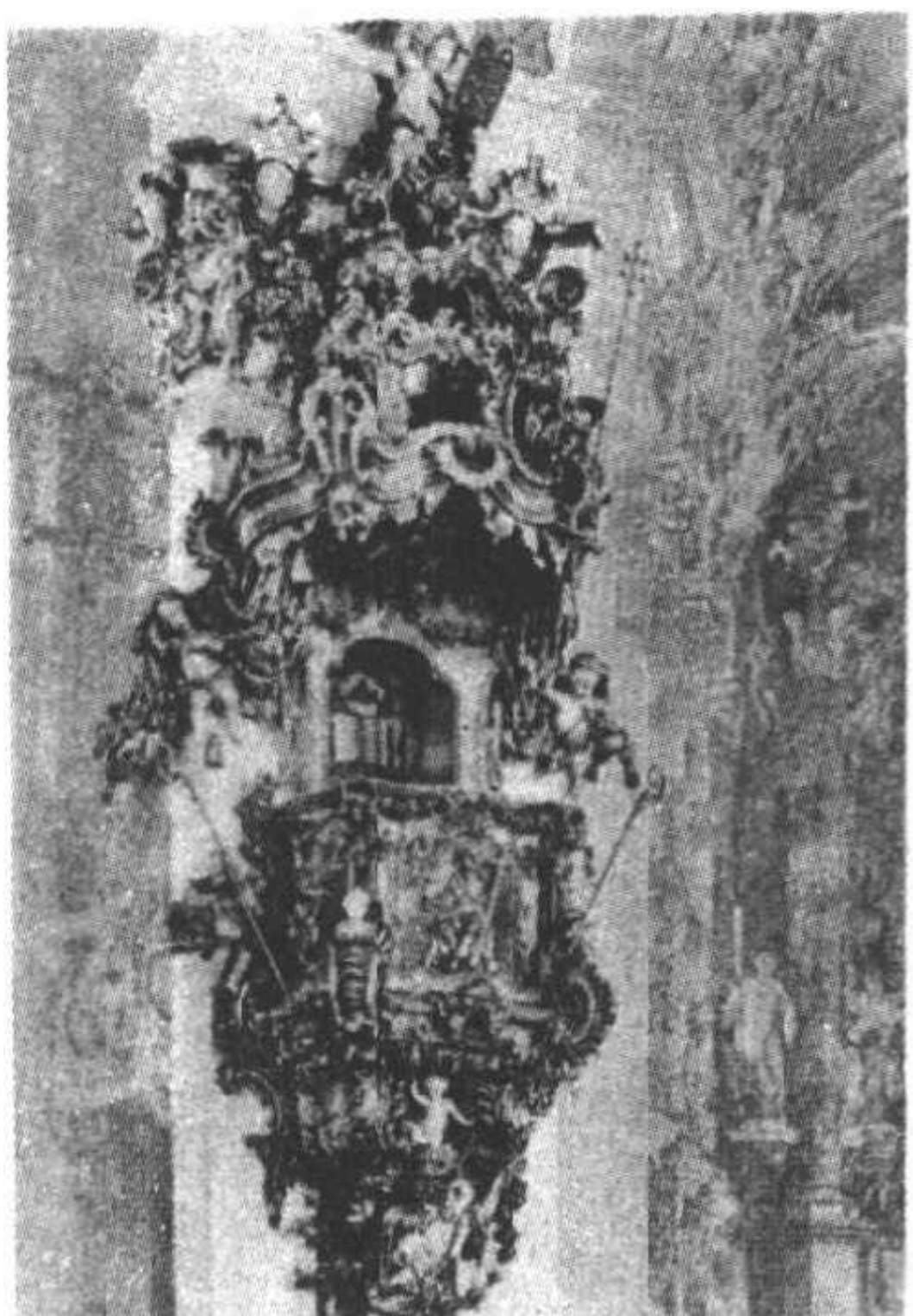
在萨克森，一七一一年至一七二二年曾游访凡尔赛和罗马的珀佩尔曼（*Poeppelmann*, 1662—1736），在德累斯顿兴建德国最巴洛克式的纪念碑建筑茨温格亭（*Zwinger Pavilion*），这座在第二次世界大战中遭毁的建筑，犹如一座硕大无比的露天剧场（图412）。在巴伐利亚和斯瓦比亚（*Swabia*），阿萨姆（*Asam*）兄弟、图姆布（*Thumb*）和贝尔（*Beer*）兄弟、齐默尔曼（*Zimmermann*）兄弟和约翰·米夏埃尔·菲舍尔（*Johann Michael Fischer*）营造受奥地利艺术启迪的修道院；在慕尼黑宫廷——法国人居维利埃（*Cuvilliers*, 1695—1768）在此工作——他们模仿巴黎或凡尔赛的样式。德国最优秀和最豪华的



412. 马特乌斯·丹尼尔·珀佩尔曼 茨温格亭 德累斯顿

1711—1722 第二次世界大战中遭到严重破坏

住所是弗兰科尼亚维尔茨堡府邸 (*Residenz*), 约翰·巴尔塔扎尔·诺伊曼 (*Johann Balthazar Neumann*, 1687—1753) 建于一七一九年和一七四四年间; 一七五〇年至一七五三年间, 蒂耶波洛在大楼梯的天顶上绘制了他的杰作。富丽堂皇的楼梯是这位建筑师的拿手本领, 他亦营建了德国最优秀的教堂之一——弗兰科尼亚十四圣者教堂 (*Vierzehneiligen*) 和莱茵兰布吕尔城堡 (*Brühl castle*)。在柏林, 皇宫 (*Royal Palace*, 受罗马圣母宫的启示)——自一六九八年, 安德烈亚斯·施吕特尔 (*Andreas Schlüter*, 1664—1714) 建造了若干建筑物——是唯一的意大利式大型纪念碑建筑。在柏林附近的波茨坦, 腓特烈大帝 (*Frederick the Great*) 与路易十四争胜, 营建一座王城。折衷主义者克内贝尔斯多尔夫 (*Knobelsdorff*, 1699—1753) 以十分庄重的新帕拉迪奥式改建波茨坦城堡 (1744), 设计圣祖希宫 (*Sans-Souci*) 及花园 (1744)——德累斯顿洛可可式的佳例。



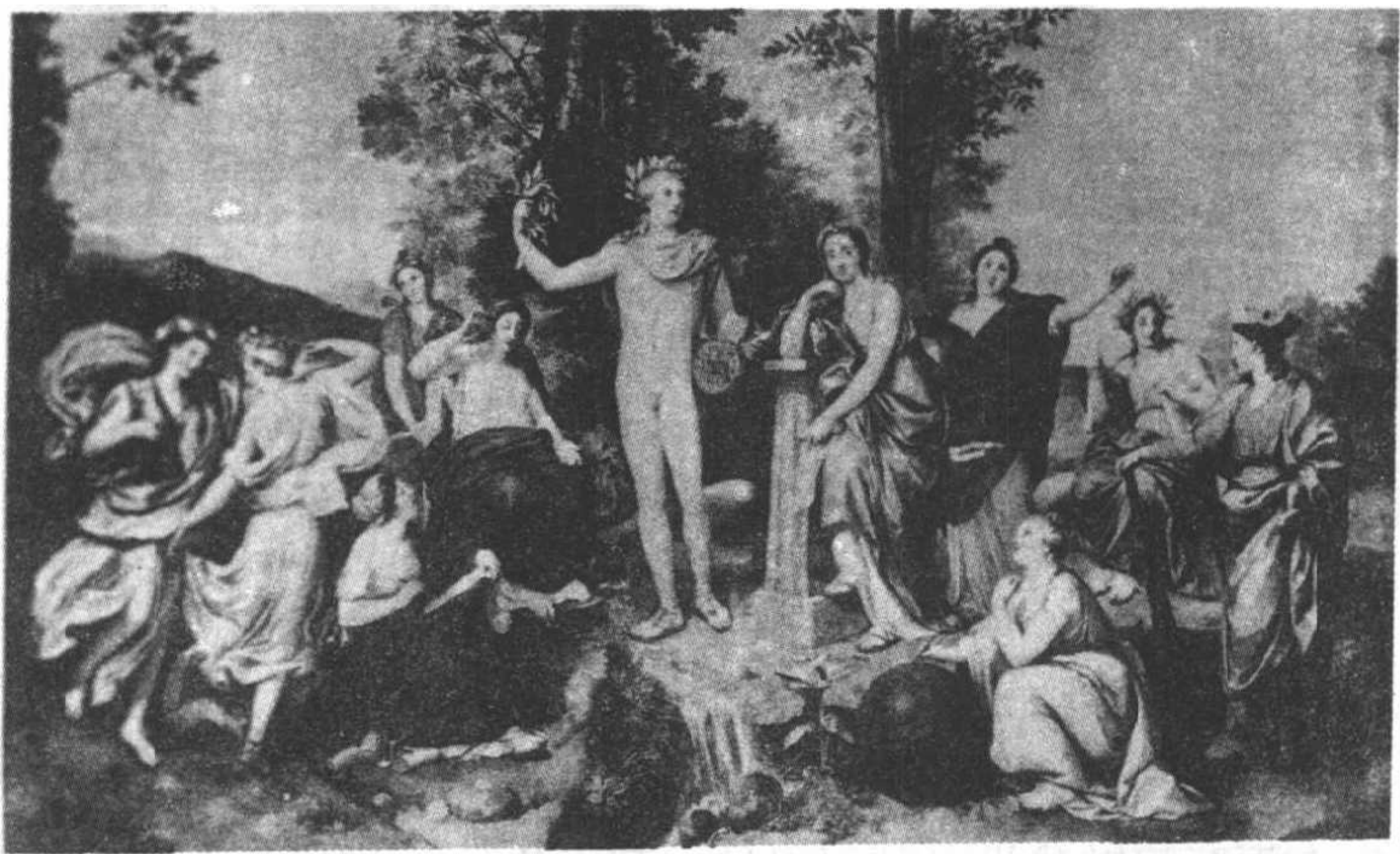
413. 维斯朝圣者教堂布道坛 上巴伐利亚 建于1745—1754间

414. 埃吉德·克维林·阿萨姆 圣母升天 圣坛雕刻

约1717—1722 罗尔教堂（雷根斯堡附近）

在日耳曼诸国，雕塑依然完全是装饰性的；那是欧洲最恼人的，有几分后期哥特式的破碎风格。宗教雕塑家从事与舞台布景差不多的群像雕塑（埃吉德·克维林·阿萨姆 *Egid Quirin Asam*, 1692—1750），南德的灰幔雕塑家则显示不寻常的精湛技巧（图413和414）。与此同时，法国影响帮助安德烈亚斯·施吕特尔制作了《勃兰登堡选帝侯》，受吉拉尔东(*Girardon*)的《路易十世》的启示。维也纳毛尔佩奇(*Maulpertsch*, 1724—1796)的装饰画显露师从蒂耶波洛的迹象，科斯马斯·达米安·阿萨姆(*Cosmas Damian Asam*, 1689—1739)在慕尼黑工作。法国艺术家安托万·佩斯纳(*Antoine Pesne*, 1683—1757)把法国式的宫廷肖像画介绍到柏林，由丹尼尔·肖多维基(*Daniel Chodowiecki*, 1748—1801)继承衣钵。

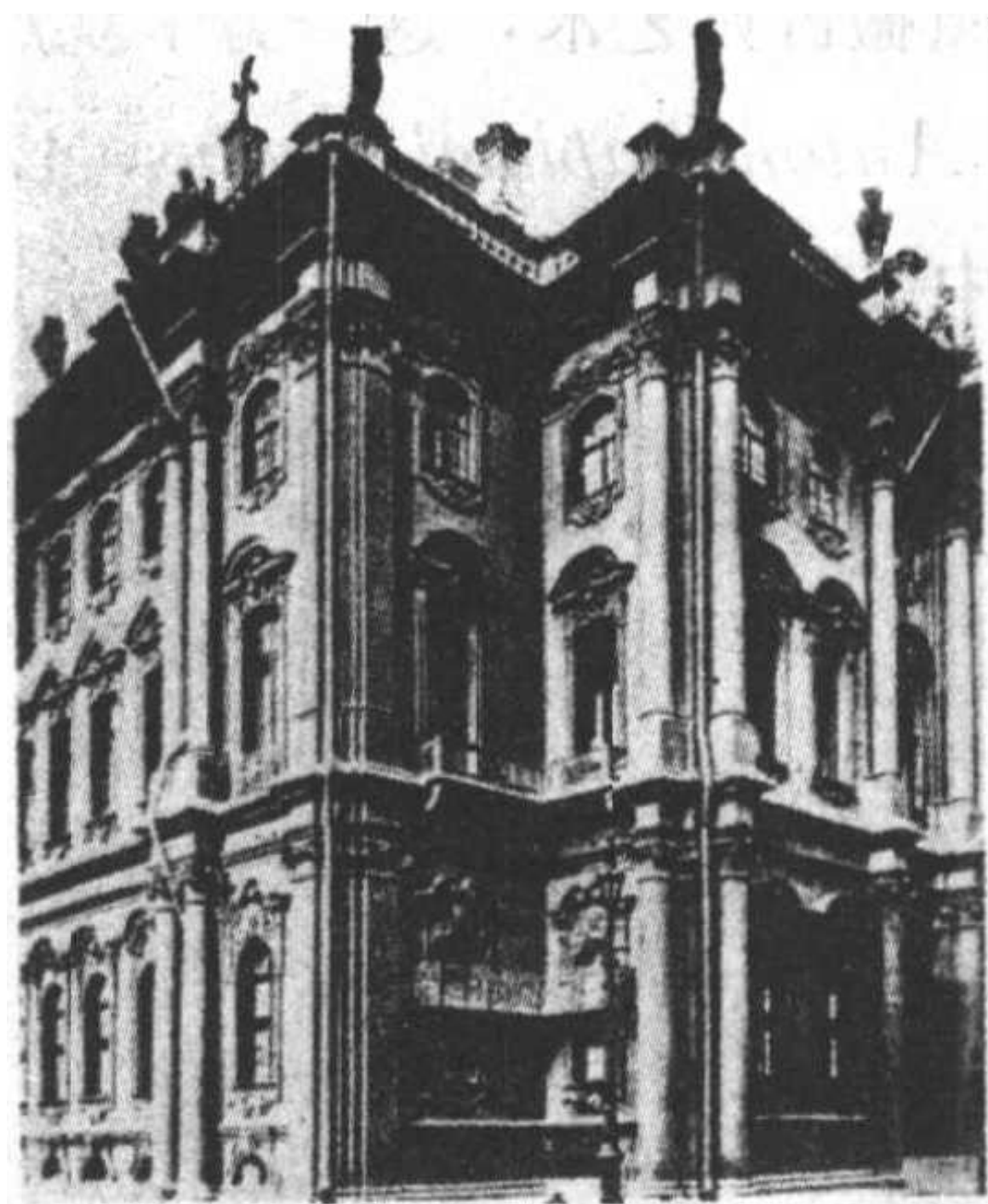
新古典主义革新很晚才进入德国的建筑（冯·埃曼斯多尔夫 *F.W.von Ermannsdorf*, 1736—1800；西蒙·路易·杜里 *Simon Louis du Ry*, 1726—1799）。一七九〇年，戈特哈德·朗汉斯（*K.Gotthard Langhans*, 1732—1808）以柏林勃兰登门引进考古风格，受雅典卫城入口（*Propylaea*）的启发。德意志对罗马文物工作者的国际发掘区作出早期的贡献，著名的理论家温克尔曼（1717—1768）于一七五五年抵罗马，同年出版《论对希腊作品的模仿》，一七六四年出版《古代艺术史》，提倡照搬古典艺术，这一美学观点被他的同胞安东·拉斐尔·门斯（*Anton Raphael Mengs*, 1728—1779，图415）运用在绘画中。



415. 安东·拉斐尔·门斯 帕耳那索斯 天顶画 1761 罗马阿尔巴尼别墅

俄罗斯

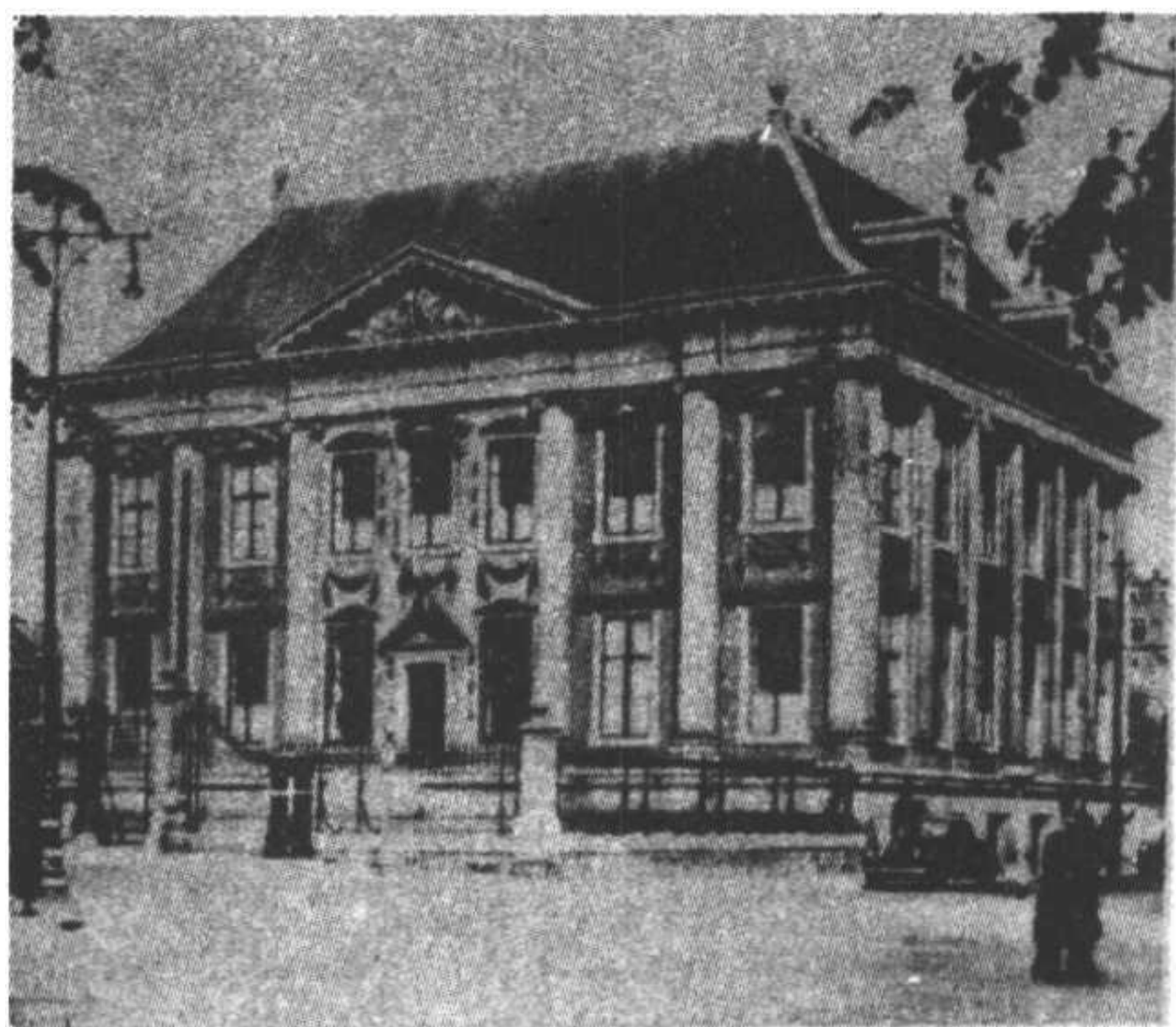
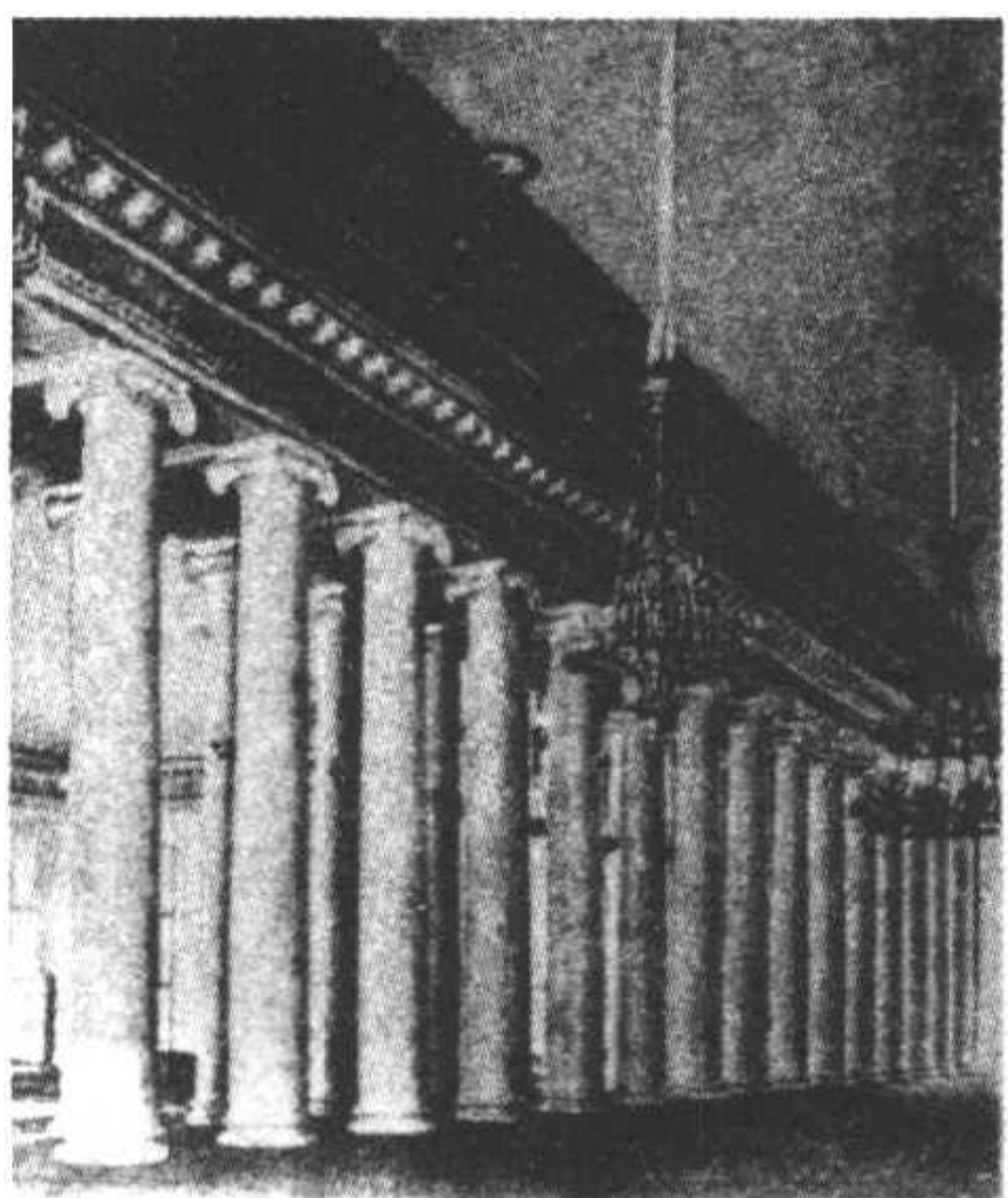
西方建筑最远的中心在俄国——十七世纪前一直远离欧洲的国家。俄国建筑——完全是宗教的——在十二世纪前一直是拜占庭艺术的派生物或领域（基辅地区）。然后，本土的木建筑样式及某种亚洲影响，帮助俄国找到了她的最独创的风格，十六世纪末叶，这种风格主要在莫斯科地区被遵循（图416）。意大利式的装饰特色——简单地运用在本土的建筑中——于十六世纪传入。然而，彼得大帝推翻本国的一切传统，不把大有前途的莫斯科的建筑放在眼里，于一七〇三年御令一班外国艺术



416. 圣巴兹尔教堂 莫斯科 1555—1560

417. 拉斯特雷利 冬宫 列宁格勒 局部 1754—1762

家在涅瓦河畔建设圣彼得堡城（列宁格勒），打算使之成为欧洲风格的城市。事实上是伊丽莎白女皇（*Empress Elizabeth*, 1741—1762）使这位沙皇的规划成为现实。意大利建筑师拉斯特雷利（*Rastrelli*, 1700—1770）在冬宫（1754—1762, 图417）、察斯科伊村大宫（*Grand Palace of Tsarskoe Selo*）、斯莫尔



418. 斯塔罗夫 陶里德宫大厅 列宁格勒 1783

419. 海牙首相府 建于1643—1644 雅各布·范·卡姆彭设计

尼宫教堂和修道院（1748—1755）中使用了巴罗克式，并带有强烈的德国洛可可式的成分。但凯瑟琳二世（*Catherine II*, 1762—1796）爱好法国式；她谴责拉斯特雷利风格，支持古典主义的革新，她的美术院（*Academy of Fine Arts*）推动了这一革新。这种新古典主义式为法国艺术家瓦兰·德·拉·莫特（*Vallin de la Mothe*, 美术学院，1765—1772）、意大利人里纳尔迪（*Rinaldi*, 大理石宫 *Marble Palace*、加青纳宫 *Gatchina Palace*, 1766—1781）所遵循。苏格兰人卡梅伦（*Cameron*, 察斯科伊村镜厅和柱廊，巴甫洛夫斯克宫 *Pavlovsk Palace*, 1782—1785）和意大利人夸伦吉（*Quarenghi*, 察斯科伊村亚历山大宫 *Alexander Palace*、彼得霍夫英吉利宫 *English Palace at Peterhof*）介绍了庞培式装饰和帕拉迪奥式优雅，这被俄国人斯塔罗夫（*Starov*）欣然吸收（列宁格勒陶里德宫 *Tauride Palace*, 1783—1788，图418）。

对巴罗克式的对抗

荷 兰

一六〇九年政治休战后，低地国北部七省（以其中一省荷兰命名）与南部十二省脱离关系。对一个君主政体、天主教和神权政治的欧洲来说，联省（*United Provinces*）作出了植基于几乎没有阶级差别的有产阶级社会的、世俗的民主国家之早熟榜样。这完全推翻了全欧艺术作品所依赖的诸种条件，导致较少的非宗教和宗教的大规模工程、宗教启示的减退、神话形象——阿姆斯特丹和哈勒姆的商人对此不感兴趣——的几乎完全绝迹。处于艺术家差不多得不到鼓励的境况中，这个小小的国家——接连地抵御欧洲诸大国——努力了六十年，充分利用代代相传的现实主义富源，创造出令人赞叹不已的艺术。

荷兰的建筑师一直没有得到在艺术史上应有的地位。几乎完全局限于家用的需要，仅仅产生了小型的建筑物，但优美精致（图419）。十七世纪初叶起，荷兰是唯一拒绝巴罗克修辞学的国家，一六五〇年，它发现一种基于比例得当的十分纯粹的建筑，经过英国人的阐释后，有助于新古典主义式的建立。荷兰的砖结构仅用若干石花边使门口、窗户或上楣突出；在较为重要的建筑物上，时而在墙上配置宽平的壁柱。这时期中的少数宗教建筑的设计亦很简朴。雕塑极少，以致于为数不多的稍为重要的造型作品（墓）都延聘外国艺术家完成。

因此，绘画是荷兰艺术表现的最高形式。光的流动性和柔和性——这一环海的大平原的美丽之一——象威尼斯人一样，

给予荷兰人以对纯粹的色调和色彩的明察秋毫之眼力。中产阶级的、实证主义的社会必然主张敏锐观察的艺术，趋向成为存在之忠实的镜子。绘画是小型的，私宅收藏的尺寸。为了从事名副其实的自然主义的探索，荷兰的艺术家——甚至胜过佛兰芒人——成了各种类型的专家：静物或动物画家，家庭生活、教堂建筑或风景画家，后者再分成若干类——海景画、田园画、城市街景画、带人物的逼真的风景画和古迹画。

荷兰的几乎如工业般发达的天才资源是难以令人满意地分类的。地方画派并不旗帜鲜明，各派之间变化不断，因而根据题材加以区分——常常如此——不免过于浅薄。但是也许可以象佛兰德一样分成两股主要的潮流。第一股潮流是彻头彻尾北欧日耳曼民族的，第二股潮流显示出北部的分析性气质，杂揉着来自意大利的综合性观点。

荷兰绘画在很大程度上出自范·埃伊克发现的分析性想象力，这种想象力可谓是对对象作仔细的检验，在一个观察之有选择的和审慎地限制的领域内逐一阐述；画家的任务被限于作所见的忠实记录，稍作或不作解释。其他的画家，出于灵感，其构图和原大的人物描绘之实验是更多地与欧洲艺术的主要潮流有关，尤其是靠与“古罗马精神”（“*Romanism*”）的联系。上述的两种主要潮流，可在全部的风俗画中看出。乌得勒支画派的静物画家鲁·萨弗里（*R. Savery*）、亚伯拉罕·博斯哈尔特（*Abraham Boschaert*）、米·西蒙斯（*M. Simons*）、亚·米格农（*A. Mignon*）、达菲德斯·德·黑姆（*J. Davidsz de Heem*, 1601—1683），坚持北方的分析的、专题性的想象力，把画中的各别物体都当作全画来描绘。其他的人，彼得·克拉斯（*Pieter Claesz*, 1591—1661，图420）、威廉·黑达（*Willem Heda*,

1594—1680/82)、威廉·卡尔夫(*Willem Kalf*, 1622—1693), 把物体安排在精巧的构图之中, 造出一幅图画; 他们偏好事物的绘画性甚于严格的不带感情的表现。动物画家保罗·波特尔(*Paul Potter*, 1624—1642) 的作品有时候追求纪念碑性, 而默尔希奥尔·德·洪德库特尔(*Melchior d'Hondecoeter*) 的某些绘画则纯粹是分析性的。专题性想象力是第二流风俗画大师的特定领域, 其广泛的题材包罗整个荷兰的社会生活(扬·斯泰恩*Jan Steen*、阿德里安*Adriaen*和伊萨克·范·奥斯塔德*Issac Van Ostade*、布雷克伦卡姆*Brekelenkam*、于迪特·莱伊斯特尔*Judith Leyster*、雅各布·迪克*Jacob Duck*和其他人的通俗的现实主义; 格拉尔德·泰尔·博尔赫*Gerard Ter Borch*, 1617—1681, 图421、梅齐*Metsu*、格拉尔德·道*Gerard Dou* 和彼得·德·霍赫*Pieter de Hooch*的高雅的现实主义)。这一室内绘画贴配形式和对象的有耐心的列举。肖像画家因技术的高低而异, 他们将形象放在特定的空间和结构中; 大多数作群像的画家(为社会团体、地方议会和同业公会而作)——荷兰画派的一种很平常的图画——常常难以将他们的全部名人安



420. 彼得·克拉斯 静物 海牙

421. 格拉尔德·泰尔·博尔赫 献殷勤的骑士 巴黎罗浮宫



422. 哈尔斯 圣乔治火枪手会盛宴 1616 哈勒姆弗朗斯·哈尔斯博物馆

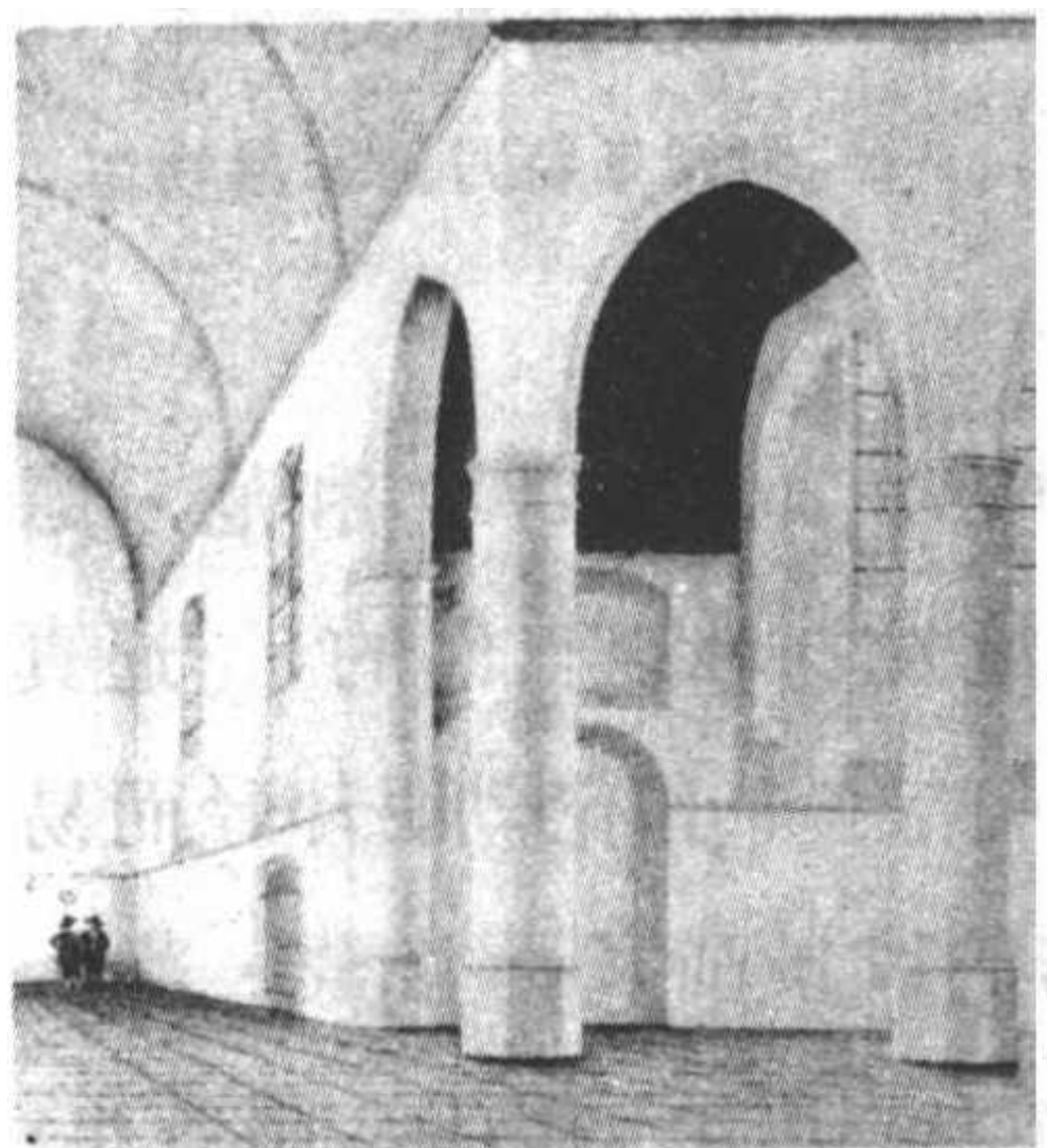


423. 雅各布·范·勒伊斯达尔
维克比杜斯泰德风车
阿姆斯特丹国家博物馆

放进一幅作品之中。扬·德·布赖 (*Jan de Bray*) 和范·德尔·黑尔斯特 (*Van der Helst*) 之流发觉难以自然的、逼真的手段表现围桌而坐的众人; 弗朗斯·哈尔斯和伦勃朗却轻而易举地解决了这一问题(图422)。最优秀的风景画家 萨洛蒙·范·勒伊斯达尔 (*Salomon Van Ruisdael*, 1600—1670)、雅各布·范·勒伊斯达尔 (*Jacob Van Ruisdael*, 1628/29—1682, 图423)、范·戈延 (*Van Goyen*) 和德·科宁克 (*De Koninck*),

名列前茅，以统一的构图和均衡的明暗作画，而霍贝马(*Hobbema*) 仅仅是将所见的细节一个个堆积起来。意大利式的画家(阿塞莱伊恩*Asselijn*、普伦比尔赫*Poelenburgh*、范·贝尔黑姆*Van Berchem*) 追随从罗马带回来的各种类型风景画，丝毫没有加以变化的想法。其他的人精于城市景色(贝克里伊德*Berckheyde*、范·德尔·黑伊登 *Van der Heyden*)。只描绘教堂的萨恩勒丹(*Saenredam*, 1597—1665) 颇具光感(图424)。

荷兰并未一直与欧洲的艺术隔绝。意大利风格由研究罗马的画家带来，他们住在罗马，差不多全属于乌得勒支画派。这些画家是彼得·拉斯特曼(*Pieter Lastman*)、亚伯拉罕·布卢马尔特(*Abraham Bloemaert*)、格拉尔德·洪托尔斯特、亨德里克·泰尔·布吕根(*Hendrick ter Brugghen*, 1588—1629)、泰奥多尔·范·巴比伦(*Theodor Van Baburren*)。他们保持卡拉瓦焦的以倾斜的光线表现体积的方法、群像的构图艺术和对描绘下层生活的通俗的现实主义之鉴赏力——诸如饮酒者、玩牌者、酒店音乐家、赌场和禁闭室等。弗兰斯·哈尔斯和伦



424. 彼得·萨恩勒丹 教堂内景 波士顿美术博物馆

425. 哈尔斯 哈勒姆女巫 局部 约1628 柏林凯泽·弗里德里希博物馆



426. 伦勃朗 墨水画 伦敦不列颠博物馆

427. 伦勃朗 扬·西兹市长像 约1654 阿姆斯特丹西兹收藏

勃朗是这一运动所产生的。弗兰斯·哈尔斯从中汲取了对阴暗和“粗俗”的场所的鉴赏力，而伦勃朗获得历史画和纪念碑构图的观念。他们俩破坏了荷兰绘画的“专题性”和客观的结构，他们的设色是非传统的。弗兰斯·哈尔斯 (*Frans Hals*, 1580—1666)，作为肖像画家和哈勒姆社会的记录者，设色大胆；他的画笔——其运动可在画面上看出——似乎服从一种热切的即兴创作，艺术家对色彩的效果比之对模特儿的逼真的写照给予更多的注意（图425）。

伦勃朗·范·雷伊恩 (*Rembrandt Van Rijn*, 1606—1669) 是荷兰最伟大的画家；他的大量作品，象提香和鲁本斯一样，包含着他自己的世界，一六三一年，伦勃朗来到阿姆斯特丹，在此度过余生。他以尊重当时的一切中产阶级的艺术发端，获得财富和成功，但是生活环境迫使他越来越多地服从内在的强迫力量，而不是想方设法取悦公众的时候，他的名声日益低

落：一六五六年，一项法院的判决迫使他卖掉了全部家私。他晚年穷困潦倒，心神极度不安宁。此时他更多地绘制《圣经》的图画，借以抒发内心的丰富的爱与与世无争的感情(图428)。三幅图画总结了他的画家生涯。《蒂尔普教授的解剖课》(1632)依然是“逼真”肖像的集成，真实的精心杰作。在《夜巡》(1642)一画中，艺术家在处理模特儿时——事实证明他们大为不满——仅把他们当作一次壮观的行动之说明书中的附属品而已，画中的潜在主题是光暗之间的激烈冲突，为了表现题材的诗意和效果的美，他无视外部的现实。在《布业公会理事》一画中，人物的有形的现实模糊不清，他们灵魂的雄辩的强烈性使理事们更象是一群哲学家。伦勃朗的画笔，更为急迫和富有灵感，不过是为事物的外部意义提供出处：艺术家在大片的黑暗中处理丰富的色彩——在厚涂的突然延伸中抓住高光的色彩(图427)。他的素描亦表现了创造性想象力的横溢(图426)。伦勃



428. 伦勃朗 埃毛斯朝圣者 1648 巴黎罗浮宫

429. 弗梅尔 古钢琴前的女子 约1658 伦敦国家美术馆

朗的心理上的和绘画上的发展在他的不同凡响的六十余幅自画像上最能看出，这些自画像狂热成了人类受苦受难的动人的揭露。

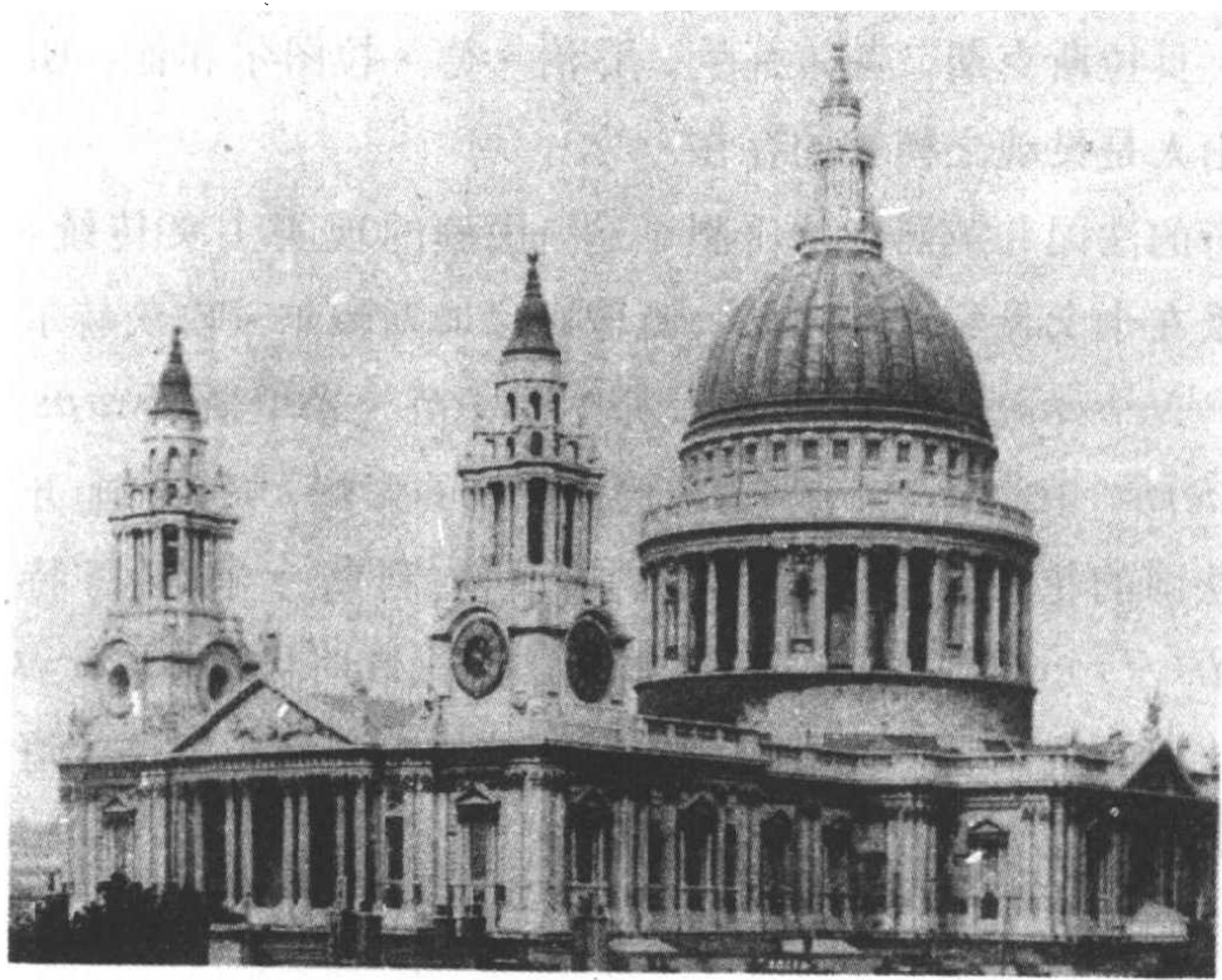
扬·弗梅尔 (*Jan Vermeer of Delft*, 1632—1675) 在作品中将荷兰绘画的两大传统合而为一。这位“描绘内心的画家”——在他看来，整个宇宙能够容纳在由一或两个人物使之活跃的空房间内——因给予现实以一种巫术般的存在的强烈客观性而属于范·埃伊克的范畴 (图429)。但是他从意大利人那儿继承了严格的构图科学，只有经过仔细分析才能在他显而易见的“自然”景色内发现他的隐藏着几何形状；他那凭借侧光手法将体积立体化的艺术，归功于卡拉瓦焦的遥远但广泛的影响。在运用光的诗意给予事物以形状、色彩和实体方面，他是地地道道荷兰的。他完全属于那个“哲学的”世纪，在这个世纪中，伦勃朗、贝拉斯克斯、苏尔瓦兰、乔治·德·拉图尔和他，明白地看出人是灵魂之模糊的存在。

流行的法国和英国影响压制了这一民族的现实主义传统，荷兰画派在十七世纪末叶衰落。肖像画家加斯帕尔·内茨赫尔 (*Gaspar Netscher*, 1639—1684)、弗兰斯·范·米里斯 (*Frans Van Mieris*, 1636—1681) 受宫廷肖像画的影响；静物画开始模仿法国的花卉画家；十八世纪中，科内利斯·特罗斯特 (*Cornelis Troost*, 1697—1750) 模仿法国摄政时代 (*Regency*) 和路易十五社会的艺术，并显示出英国的影响。格拉尔德·道画派由几位画家延续到一七五〇年后。

英 国

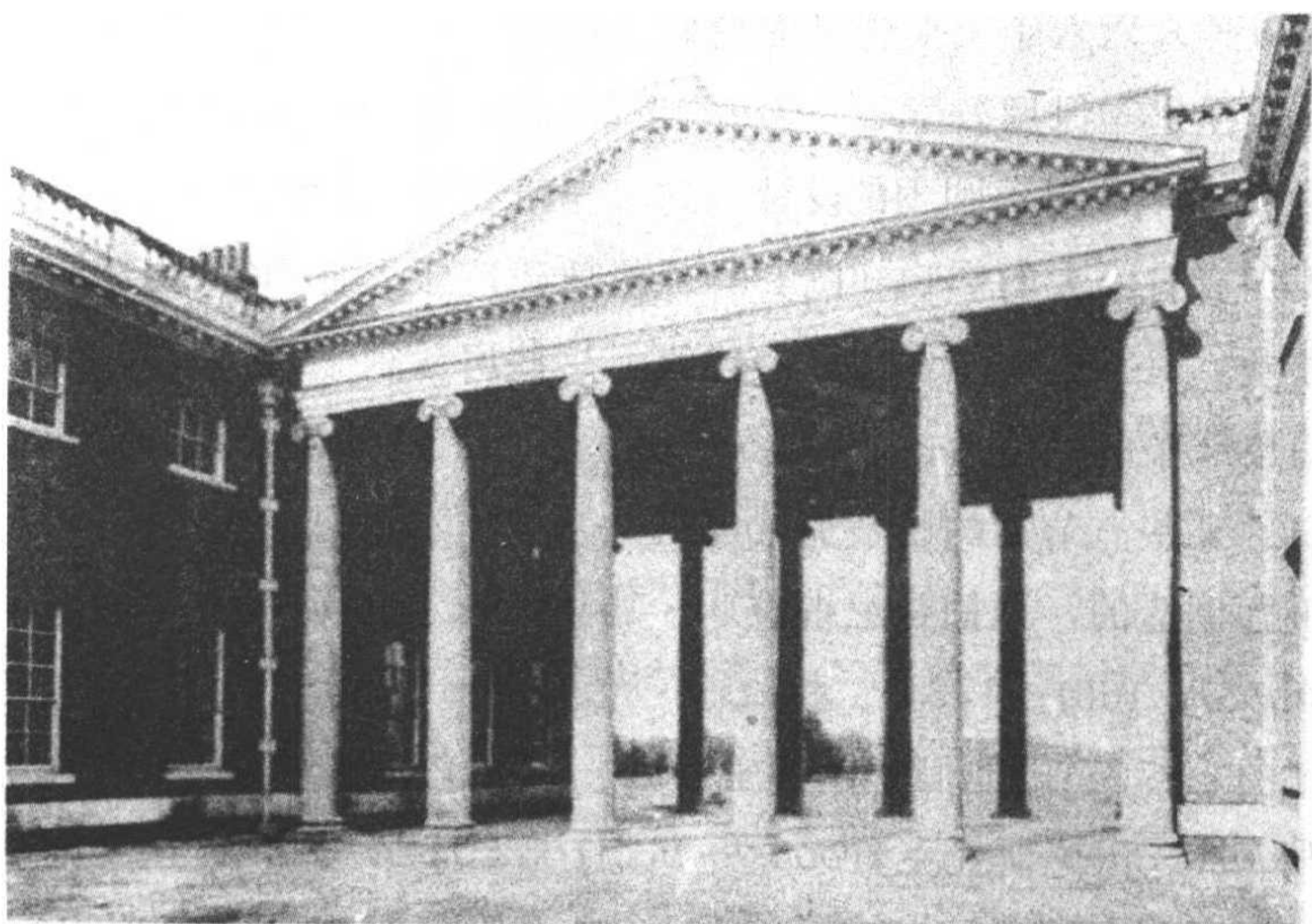
建 筑

英国从哥特式到古典式并没有一个很明确的过渡风格，她几乎未感知——后来很晚才感知——风格主义转折点的犹豫不决，风格主义在北欧国家里标志着文艺复兴。在伊丽莎白时代的宅第中，“古式”装饰几乎从不运用，十七世纪初叶，建筑师伊尼戈·琼斯（*Inigo Jones*, 1573—1652）游访意大利，带回对帕拉迪奥的热情。他以十分纯正的风格设计白厅的宴会厅（*Banqueting House in Whitehall*, 1619—1622），极力主张普通住屋的正立面简单朴素。王政复辟（*Restoration*, 1660）后，克里斯托弗·雷恩爵士（*Sir Christopher Wren*）受命规划重



430. 雷恩 圣保罗教堂 伦敦 1675—1710

建被一六六六年大火烧毁的伦敦。他仿罗马圣彼得教堂，以罗马式重建圣保罗教堂(*St. Paul's Cathedral*)，其圆顶源出于布兰曼特为圣彼得教圆顶的设计；这一建筑在十八世纪中对法国和美洲有着巨大的影响（图430）。伦敦建造了大批由雷恩设计的教堂。荷兰影响左右了私宅建筑，这些房屋很平常，无非是带简单线条的框格窗的砖屋，唯一的装饰是优雅的古典式的门口。某些有节制的巴洛克式建筑，是两位和雷恩一起工作的建筑师创造的，他们是尼古拉斯·霍克斯穆尔(*Nicholas Hawksmoor*, 1661—1736) 和约翰·范布勒 (*John Vanbrugh*, 1664—1726)，他们营建两座巨厦——布伦海姆宫 (*Blenheim Palace*, 伍德斯托克 *Woodstock*, 1705—1724) 和霍华德城堡 (*Castle Howard*, 1699—1712)。在乔治王朝 (1714—1760)，关于建筑的更新思想引起了伊尼戈·琼斯的帕拉迪奥式的复兴：由琼斯注释的帕拉迪奥论文集的豪华版于一七一五年出版。建筑广为流行，甚至连贵族也跃跃欲试。“帕拉迪奥式”成了大不列颠的民族风格。威廉·肯特 (*William Kent*, 1684—1748) 是这一时期的推动性人物；他在一七二〇年左右创造盎格鲁—中国式花园，呈现不规则的布局，点缀着帕拉迪奥式、哥特式或中国式的亭台楼阁。帕拉迪奥式建筑和盎格鲁—中国式花园不久便越过海峡，在法国流行起来。时髦的游览胜地巴思 (*Bath*)——约翰·伍德 (*John Wood*) 及其同名的儿子所建——成了英国的维琴察 (*Vicenza*)。一七五八年开始进入一个新阶段，此时罗伯特·亚当 (*Robert Adam*, 1728—1792) 旅游庞培和斯帕拉托后归国，介绍了精美绝伦的新希腊式 (*Neo-Hellenic*) 的特色，影响了建筑的正立面（图431）和内部装饰（图471），这位艺术家带来了花叶饰，法国五人执政

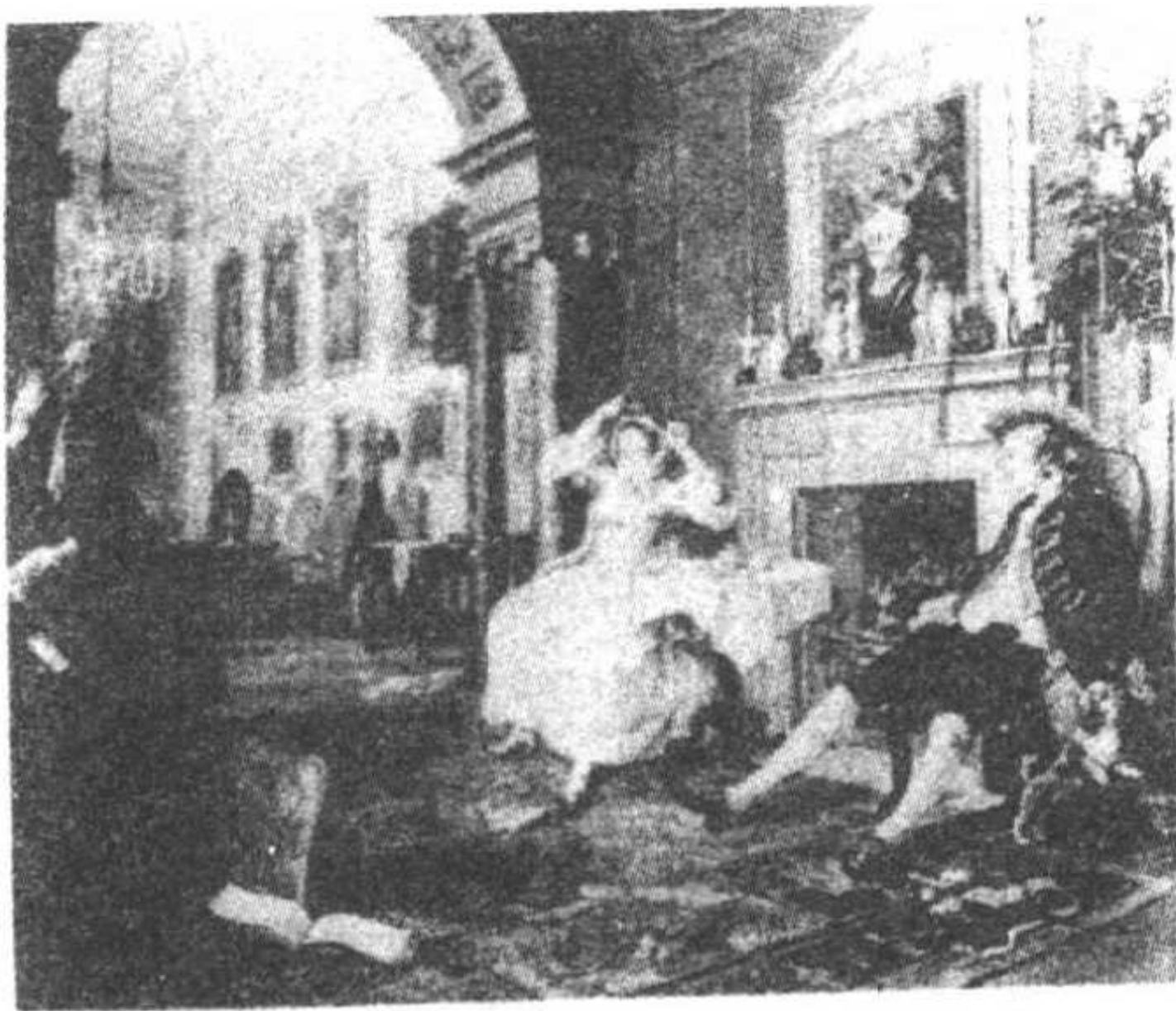


431. 罗伯特·亚当 奥斯特利公园 波蒂科 1761

内阁 (*Directoire*) 时期式, 就是模仿这种风格。英国建筑在追求十分纯正的古典样式中显露出明显的连续性, 在这种样式中, 装饰仅仅用于表明比例。尽管有此演变, 哥特式竟然尚能在十八世纪的大学建筑 (牛津基督堂学院 *Christ Church College, Oxford*, 十七世纪)、方特希尔寺 (*Fonthill Abbey*, 1795) 或甚至乡村住宅 (特威克南草莓山 *Strawberry Hill, Twickenham*, 1748) 中存留下来, 实是英国的自相矛盾的表现。

绘 画

近代英国绘画源出于佛兰德画派, 系安东尼·范·代克——于一六三二年来到伦敦——及他的最优秀的门生彼得·莱利爵



432. 霍格思 婚后 时髦婚姻组画第二幅 完成于1745 伦敦塔特美术馆

433. 雷诺兹 内利·奥布赖恩 1763 伦敦华莱士收藏

士 (*Sir Peter Lely*, 1618—1680, 祖籍荷兰)——奠基。伴随这一深远的源泉, 十七世纪中更进一步添加了荷兰影响, 尤其是要与瓦托的“华丽的”、精致的艺术争胜的愿望, 瓦托的画风由菲利普·默西埃 (*Philippe Mercier*) 和 版画家格雷夫洛特 (*Gravelot*) 展现给伦敦。格雷夫洛特尤其帮助霍格思找到了自己的风格, 指导盖恩斯巴勒 (*Gainsborough*) 的早期活动。威廉·霍格思 (*William Hogarth*, 1697—1764) 的风格的气势和概括性, 也许是受益于詹姆斯·桑希尔爵士 (*Sir James Thornhill*, 1676—1734), 桑希尔是霍格思的雇主和岳父, 是英国唯一的本国出生的巴洛克装饰画家。在戏剧的影响下, 霍格思绘制了一系列图画, 就象小说的章节连续下来, 带有说教的倾向: 《浪子雷克堕落记》(1735)、《烟花女子哈洛特堕落记》(1738)、《时髦婚姻》(1745, 图432)。他在丰富和生动的大笔挥写的优美人物中发现更多的自由(《虾女》、《加里克像》)。在乔治王朝, 绘画主要是制作肖像。乔舒亚·雷诺兹爵

士 (*Sir Joshua Reynolds*, 1723—1791)——一七六八年首任皇家美术学院 (*Royal Academy*) 院长——确立了英国肖像画的特色：带有一丝感伤情调的、绷着脸的女性肖像 (《内利·奥布赖恩》，图433；《基蒂·费希尔》；《斯潘塞伯爵夫人》) 和尽管带有做作的漫不经心之态、但充分表现出英国人的自豪和性格的男性肖像 (《圣莱杰上校》、《希思菲尔德勋爵》、《埃格林顿伯爵》)。雷诺兹也可以说是一位理论家，著有《论绘画》，试图探索大师们——拉斐尔、科雷焦、鲁本斯、伦勃朗、提香——的奥秘。他的竞争者托马斯·盖恩斯巴勒 (*Thomas Gainsborough*, 1727—1788) 的艺术，更出于自然。盖恩斯巴勒好作风景画，即使当他趋时髦当肖像画家时，仍然保持那种自然感，那是与乡村不断接触所获得的。他的艺术——受到瓦托的影响，故而亦是感伤的——是贵族的优雅 (《蓝衣男孩》、《清晨散步》、《罗伯特·安德鲁斯先生和夫人》) 和感伤的、空想的女性灵魂 (《珀迪塔》、《谢里登夫人》、《玛格丽特·盖恩斯巴勒小姐》) 的富有诗意之表现。他使肖像与大自然的召唤相协调。苏格兰阿伦·拉姆齐 (*Allan Ramsay*, 1713—1784)——受康坦·德·拉图尔 (*Quentin de la Tour*)、佩罗诺 (*Perroneau*) 和纳蒂埃 (*Nattier*) 的影响——绘制的肖像，精美绝伦，毫不矫揉造作。亨利·雷伯恩爵士 (*Sir Henry Raeburn*, 1756—1824) 定居爱丁堡，只绘制苏格兰社会的壮汉、神气活现的军人和两颊红润的妇女 (图435)。约翰·霍普纳 (*John Hoppner*, 1759—1810)，祖籍德国，和乔治·罗姆尼 (*George Romney*, 1734—1802)，在意大利习艺两年，把新古典主义的冷漠注入肖像；托马斯·劳伦斯爵士 (*Sir Thomas Lawrence*, 1769—1830)，为欧洲所有的宫廷作过画，将这种风格发展成为冷若冰霜的完

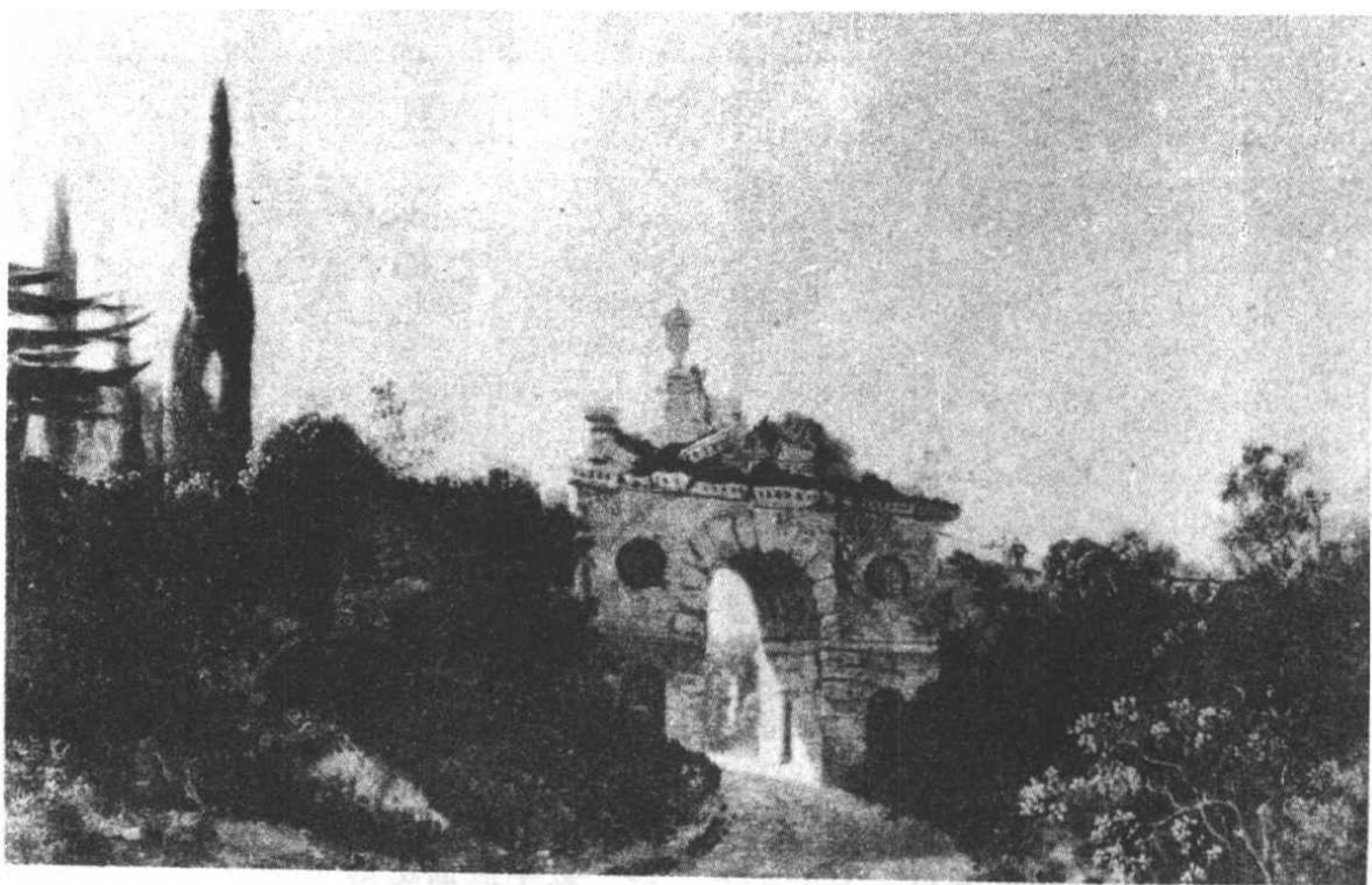


434. 盖恩斯巴勒 玛格丽特·盖恩斯巴勒小姐 局部 伦敦国家美术馆

435. 雷伯恩 阿拉斯泰尔·麦克唐奈上校 爱丁堡博物馆

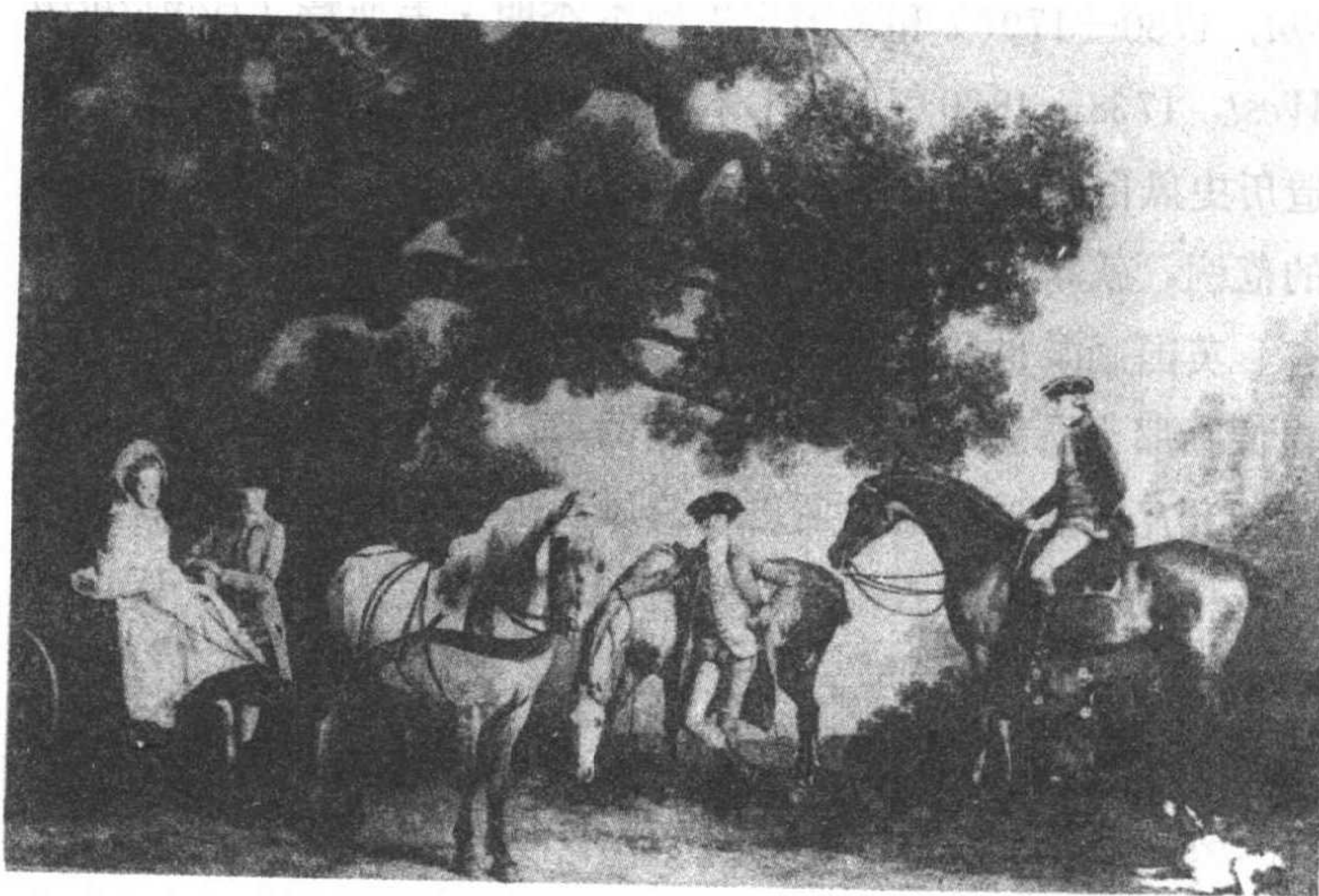
美。盎格鲁—撒克逊人对历史画中的新古典主义作出贡献；在罗马受考古学家温克尔曼影响的加文·汉密尔顿(*Gavin Hamilton*, 1730—1797)和美国出生的本杰明·韦斯特(*Benjamin West*, 1738—1830)于一七六三年至一七七五年在伦敦重新创造历史风俗画，比法国画家达维德早十年，后者并未忘记他们的范例。就象建筑一样，英国在绘画上又给法国引了路。

英国画派也从事其它类型绘画的制作，虽然这些类型没有肖像画那么显赫，并未给绘制者带来声誉和财富。受荷兰、鲁本斯和瓦托启迪的盖恩斯巴勒的风景画，足够使作者名闻遐迩。精致优雅的理查德·威尔逊(*Richard Wilson*, 1714—1782)，约一七五〇年至一七五六年在意大利，在那儿结识约瑟夫·韦尔内(*Joseph Vernet*)，以克洛德·洛兰(*Claude Lorrain*)的柔和的光表现故乡威尔士的群山(图436)，象他



436. 理查德·威尔逊 丘拱门 1761—1762 布林斯利·福特收藏

437. 乔治·斯塔布斯 梅尔本勋爵和夫人、拉尔夫·米尔班克爵士、
约翰·米尔班克先生 1770 私人收藏

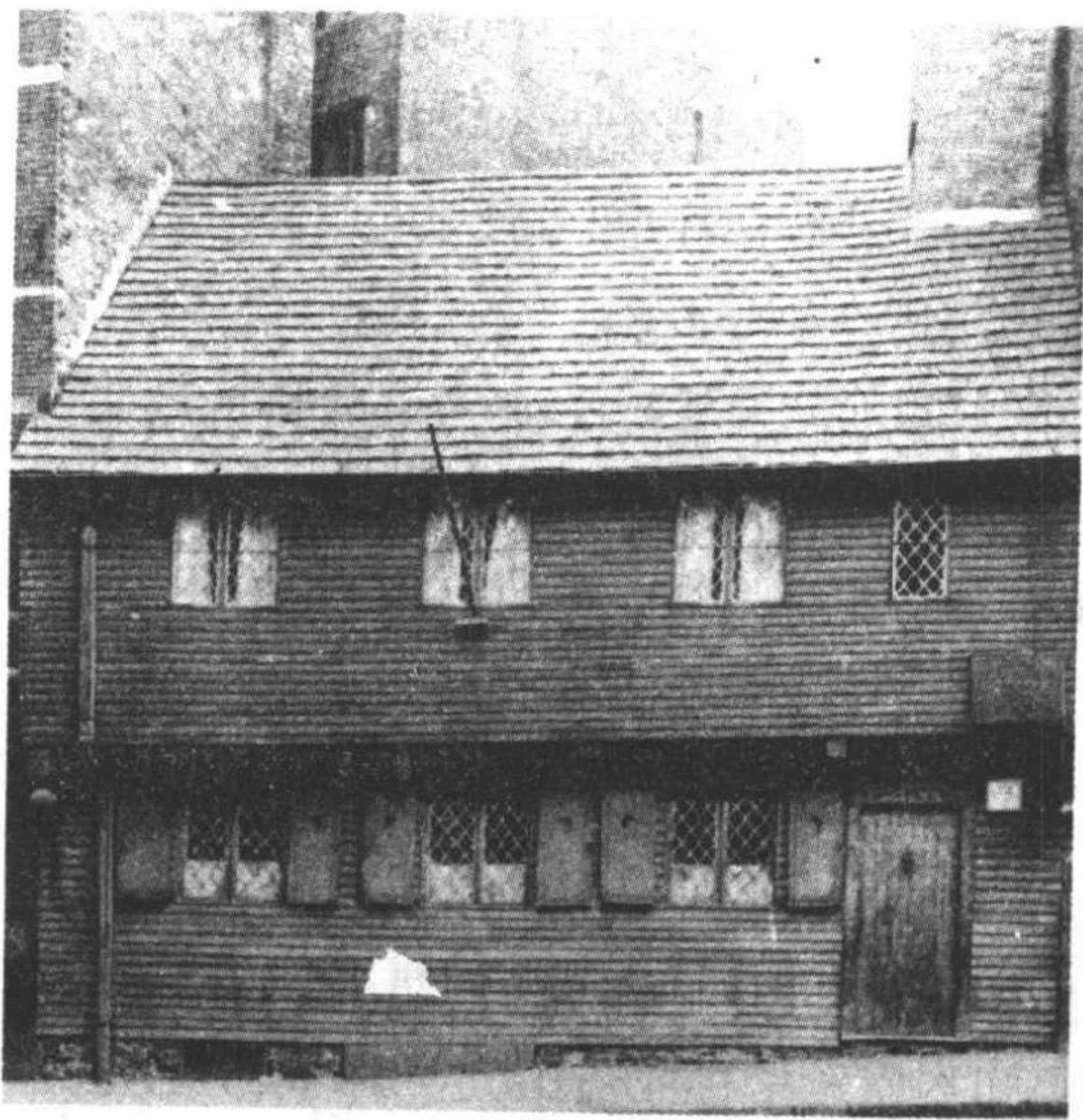


的同时代人一样，威尔逊对克洛德·洛兰佩服得五体投地。乔治·斯塔布斯（*George Stubbs*, 1724—1806）以冷漠的、清晰的真实绘制风俗画、肖像、马、动物和乡野景色（图437）。生于世界性城市雷根斯堡（*Regensburg*）的约翰·措法尼（*Johann Zoffany*, 1733—1810），是新古典主义风格的轶事画家，由于长时期居住在伦敦而通常被归入英国画派。来自荷兰的漫画，于十八世纪在英国得到发展；霍格思不经意地作漫画，托马斯·罗兰森（*Thomas Rowlandson*, 1756—1827）则以无比的机智从事漫画创作，从而使漫画成为一个画种。在伊丽莎白时代达到如此高水平的细密肖像画，在十八世纪随着理查德·科斯韦（*Richard Cosway*, 1742—1821）而更上一层楼。水彩画作为独立的画种，由风景画家如亚历山大·科曾斯（*Alexander Cozens*, 约1717—1786）、约翰·罗伯特·科曾斯（*John Robert Cozens*, 1752—1797）、托马斯·格丁（*Thomas Girtin*, 1775—1802）和漫画家罗兰森挥笔。

美 国

建 筑

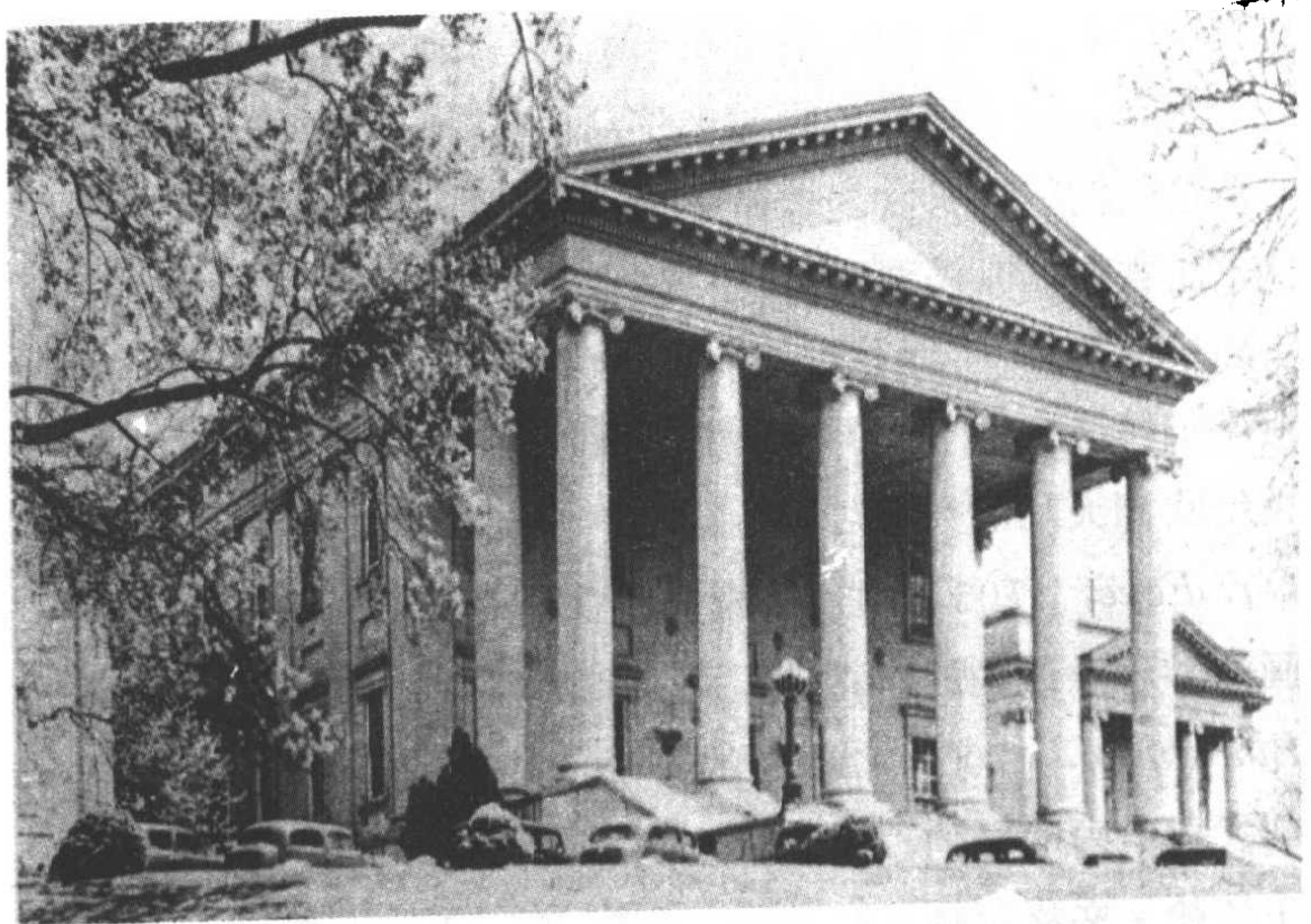
北美英国殖民地——通常指殖民时期——的建筑，以十七世纪末叶和十八世纪初叶新英格兰的简朴的木屋为开端。那仅仅是生活之需的而非奢华的建筑，替代了移民的早期的住房——简陋的棚屋。马萨诸塞州最早的带有凸出的二层楼、砖坯和护墙板的混合结构木屋，源出于中世纪英国中产阶级的城市建筑（图438）。



438. 保罗·里维尔宅第
波士顿

殖民时期（1720—1790）后期乔治王朝式建筑的风格，表现出殖民者的新的兴旺和保障。英国乔治王朝帕拉迪奥式的美国典型模仿作品是马萨诸塞州剑桥朗费罗宅第（*Longfellow House*, 1759）和弗吉尼亚州“韦斯托弗”（“*Westover*”）。这仅是美国巴洛克式佳例中的两例，巴洛克式传遍殖民地。在教会建筑方面，雷恩式在美国费城基督堂（1766）和波士顿国王教堂（*King's Chapel*, 1709）等建筑上得到表现。著名的建筑如费城独立大厅（*Independence Hall*）和波士顿法诺伊尔大厅（*Faneuil Hall*）属此风格。

共和国的建立需要一纪念碑建筑作为新民主国的象征，并安置政府的许多部门。联邦时期（1790—1820）建筑的领袖人物之一是托马斯·杰斐逊（*Thomas Jefferson*, 1743—1826），他对罗马建筑形式的信奉在美国掀起了新古典主义的复兴。杰



439. 托马斯·杰斐逊 弗吉尼亚州议会大厦

斐逊及其理论的主要纪念碑是里士满的州议会大厦（图439，第一座寺庙建筑，受尼姆正方形大厦 *Maison Carree at Nîmes* 的启迪）和弗吉尼亚大学，后者是一连串寺庙式穹形建筑，安排在一片绿野中，其先例是约瑟夫·拉梅（*Joseph J. Ramée*）的斯克内克塔迪（*Schenectady*）联邦学院（*Union College*）。在这些建筑的第一幢中，杰斐逊得到克莱里梭（*C.L. Clérissseau*）——罗伯特·亚当的老师——的帮助。亚当兄弟的风格是马萨诸塞州塞勒姆（*Salem*）塞缪尔·麦金太尔（*Samuel McIntyre, 1757—1811*）的灵感。

迟至一八〇〇年，由于殖民地的有限的经济、清教徒反对偶像崇拜的偏见和视艺术为奢侈品的看法，肖像画是绘画中唯一被接受的表现形式。象殖民地时期的建筑一样，十七和十八世纪的肖像画是各种欧洲风格的反映——从都铎王朝绘画者作品的粗俗的延续至对莱利和范·代克程式的美国式模仿。约翰·斯米伯特（*John Smibert*, 1688—1751）的木刻反映了十七世纪欧洲大陆的风格，强调形似甚于优雅。罗伯特·费克（*Robert Feke*, 1705—1750）的作品显露出某种优美、讨人喜欢的画法和着意结构的丰富性。费克和约瑟夫·布莱克本（*Joseph Blackburn*, 1700—1765）的肖像，揭示了亲英贵族的乔治王朝式住宅内明显的享乐和优雅的情景。殖民地风格的极点见之于约翰·辛格尔顿·科普利（*John Singleton Copley*, 1737—1815，图440）的作品。科普利没有受过多少艺术教育，他从布莱克本学到许多知识，他创立的风格，不仅以其惊人的坦率和令人信服的性格刻画著称，并且亦以其结构的精确刻画的魔术般的现实主义——赋予他的肖像画以静物画的精确和水晶般的鲜明——著称。在对象外形的完全真实和客观的纪录方面，科普利的肖像画列入美国最佳的绘画作品。本杰明·韦斯特（*Benjamin West*, 1738—1820），常被崇为“美国绘画之父”，在伦敦度过一生中的大部分成熟的岁月；在伦敦，由于早期受到拉斐尔·门斯和乔舒亚·雷诺兹的教诲，他成为历史画中新古典主义的创始人之一。他的重要性在于教育了数代美国的艺术家，他们群集在他的伦敦的工作室内达五十余年之久。在韦斯特的门生中，有约翰·特朗布尔（*John Trumbull*, 1756—1843），肖像画家和描绘独立战争的画家；查尔斯·威尔森·皮尔（*Charles Willson Peale*, 1741—1827），发明家、画家



440. 约翰·辛格尔顿·科普利 托马斯·博伊尔斯顿夫人 哈佛大学

和宾夕法尼亚美术院 (*Pennsylvania Academy*) 创建者; 吉尔伯特·斯图尔特 (*Gilbert Stuart*, 1755—1828)。斯图尔特捕捉外形酷似的能力不亚于科普利, 他将自己对英国十八世纪最优秀的肖像画家的流畅的魅力、理想和出众的技艺之看法, 带给独立战争后时期的美国艺术。

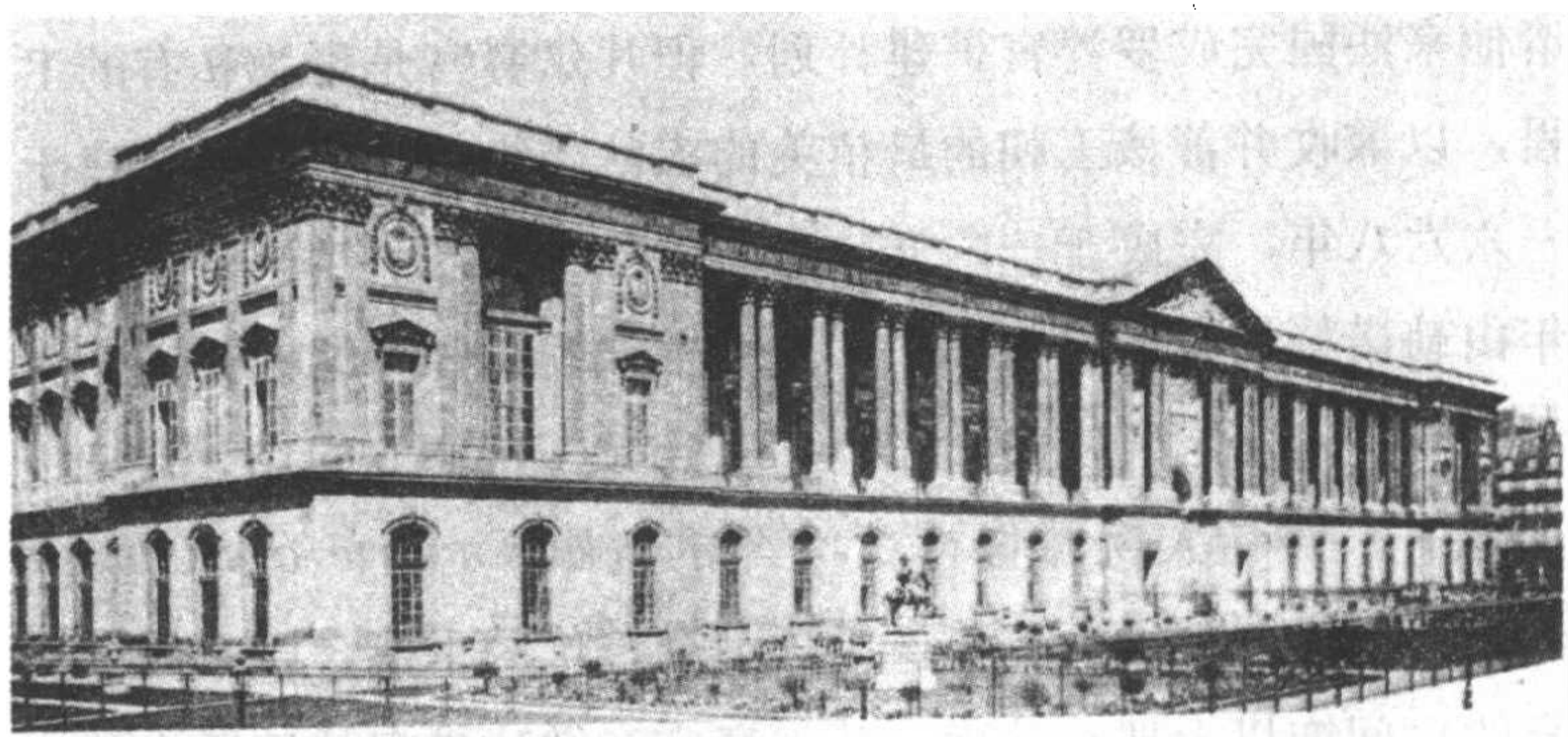
法 国

建 筑

宗教活动（通俗传教士 *oratorians*，耶稣会会士和圣母访问教团 *Order of the Visitation*）、贵族欲出风头的想法、新的议会和参政的中产阶级之崛起、私人和王室的首倡和城市规划，统统导致十七世纪对新的建筑的巨大需求。本世纪初叶，耶稣会介绍了他们的新型教堂，艾蒂安·马泰朗热（*Etienne Martellange*, 1569—1641）营建许多这种类型的建筑（勒普伊 *Le Puy*, 1605；拉弗莱歇 *La Fleche*, 1607；阿维尼翁, 1617；巴黎圣保罗—圣路易 *St.-Paul-St.-Louis*, 1627）。这是占优势的设计（赦罪谷教堂 *Val-de-Grace*；巴黎大学教堂 *Church of the Sorbonne*），但并未完全取代带侧廊和回廊的哥特式（巴黎圣絮尔皮斯教堂 *St.-Sulpice*）。所有这些教堂内的简朴装饰是严格地实用的；大理石贴面限于教堂的某些部分，直到十八世纪，这些建筑反映了最初的宗教改革运动的罗马式的庄重观点。大量需求世俗的建筑、城堡、乡村住宅和“私邸”或城镇住宅。直至一六四〇年前后尚遵循中世纪封闭结构的城堡，现在趋向于展开在乡野和围绕中心建筑物的建筑群。路易十四王朝找到了城镇住宅的讨人喜欢的设计，“私邸”型建于庭院和花园之间；正立面不象意大利的那样暴露在街道上，而是围以带一个大入口的围墙。十八世纪中，社交生活的讲究和清静独处的爱好，促使每一个房间都有其特别的作用，建筑师对各个部分或边房的安排并使之相联系的问题找到了各式各样巧妙的解决方法。在十七世纪，城堡和城镇住宅的精美地方是走廊（*galerie*）或厅堂（用作宴会、会客、舞会），一个长长的房间，布满整个建筑物中最华丽的装饰和陈设；在路易十五王朝，这种情况有所变化。围绕中心广场的城镇主要成分的有机安排、动脉似的通衢的交通、公共建筑的地

点选择，简言之，即我们今日所谓的城市规划的一切内容，早在十七世纪初叶亨利四世创建第一个“王家广场”——作为一种王家的纪念碑，如沃热广场 (*Place des Vosges*) 和多芬纳广场 (*Place Dauphine*)——时就开始设想到了。在路易十四王朝 (旺多姆广场 *Place Vendome*, 胜利广场 *Place des Victoires*) 和路易十五王朝 (协和广场 *Place de la Concord*)，这一特色在巴黎继续存在，此后全国仿效之，并传入其它国家。

巴洛克式装饰——源出于装饰性的枫丹白露式，在亨利四世王朝倾向于沉闷的古典风格——在路易八世王朝中大量地应用于城镇建筑 (巴黎絮利府 *Hôtel Sully*; 里昂市政府 *Hôtel de Ville, Lyons*)。一六四〇年后，由于雅克·勒·梅尔西埃 (*Jacques le Mercier, 1585—1654*, 现在的巴黎大学的营建者)、弗朗索瓦·芒萨尔 (*FranCois Mansart, 1598—1666*, 巴黎赦罪谷教堂和梅松—拉菲特城堡 *Château de Maisons-Laffitte* 的营建者)、路易·勒沃 (*Louis Le Vau, 1612—1670*, 为当时的财政大臣富凯设计沃城堡 *Château de Vaux*——



441. 罗浮宫柱廊 始建于1665 勒沃、勒布伦和克洛德·佩罗设计

凡尔赛宫的先驱)等人的古典观点,建筑得以净化,装饰的运用较为适度。安德烈·勒诺特尔(*André Le Notre*, 1613—1700)设计了沃城堡的花园。

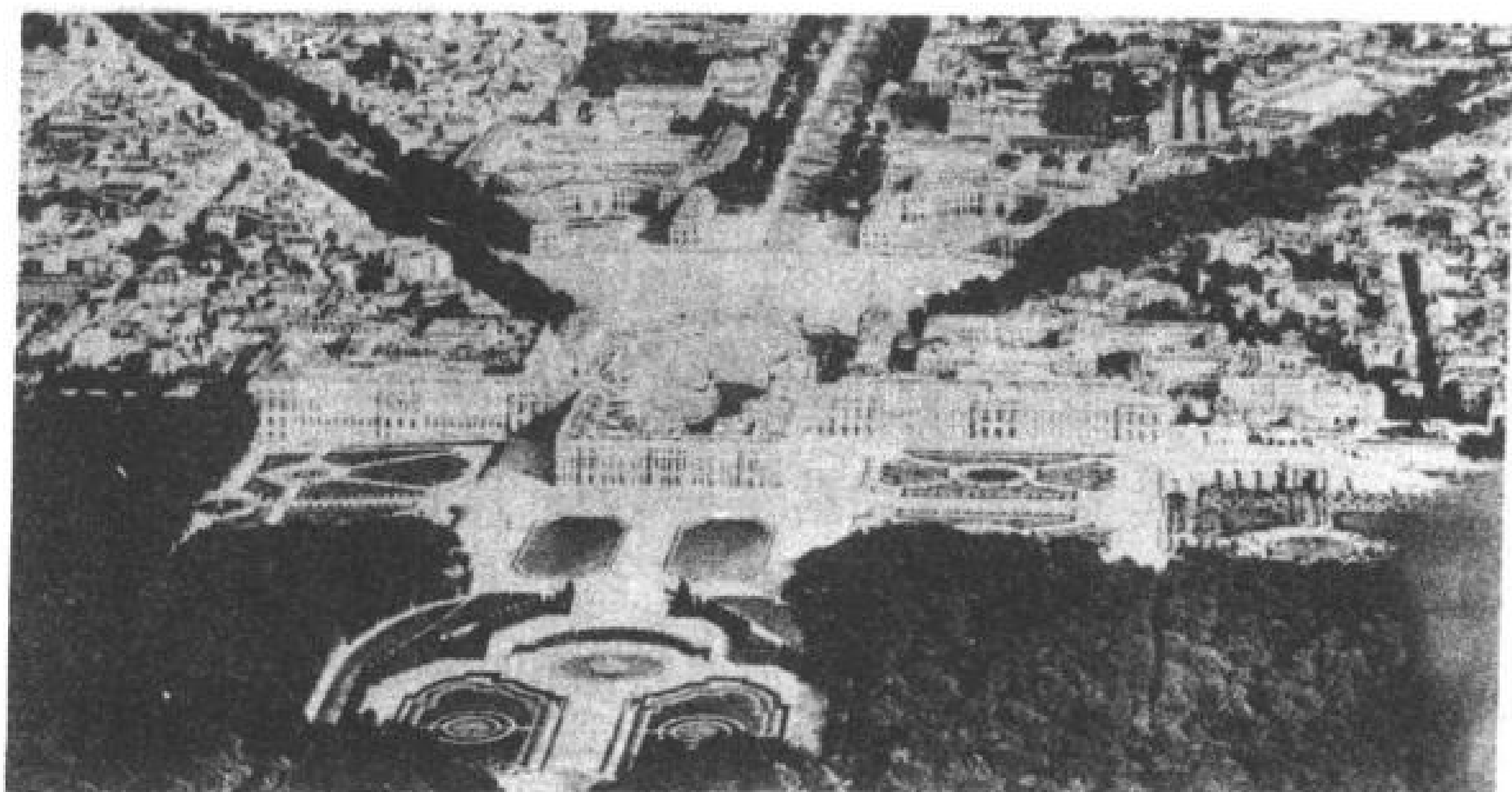
随着路易十四的专制统治的加剧,各种活动趋向于以国王为中心。建筑工程大臣(第一任是科尔贝尔 *Colbert*)现在监督公共事业,一位官方建筑师(朱尔·阿杜安—芒萨尔 *Jules Hardouin-Mansart*)和一位“首席画家”(勒布伦 *Le Brun*)为之作设计。一六四八年绘画和雕塑研究院(*Academy of Painting and Sculpture*)的建立、一六六六年罗马法兰西美术学院(*French Academy*)的建立、一六七一年建筑研究院(*Academy of Architecture*)的建立和一六六二年戈贝兰(*Gobelins*)家具和挂毯工场的设立,通过教学、研究院的统一天下和集中的生产,加紧了官方对美术(*Fine Arts*)的控制。

路易十四首先把注意力转向罗浮宫,他的扩建计划付诸实施,克洛德·佩罗(*Claude Perrault*)以混合式营造柱廊的正立面(图441)。这一法国古典风格的杰作——法国建筑的巴台农神庙,无疑是对贝尔尼尼的巴洛克式的抗议,路易十四曾聘请他来法国完成罗浮宫扩建计划。但凡尔赛宫是更为私有的工程,以兼收并蓄该王朝的最精美的成就告终。凡尔赛宫始建于一六六八年,完成于一六九〇年,位于一六六一年至一六六五年由勒诺特尔设计的花园中,先后根据勒沃和弗朗索瓦·芒萨尔的侄子朱尔·阿杜安—芒萨尔(1646—1708)的设计营造。花园中,神话人物雕像林立,奢华的镜廊(*Galerie des Glaces*)长二百三十九英尺六英寸,天顶是勒布伦的手笔,巨大的、堂皇的房间饰以大理石贴面,凡尔赛宫意欲建成奥林匹斯山的诸神住所,以阿波罗的太阳象征图形为中心,给国王路易十四以

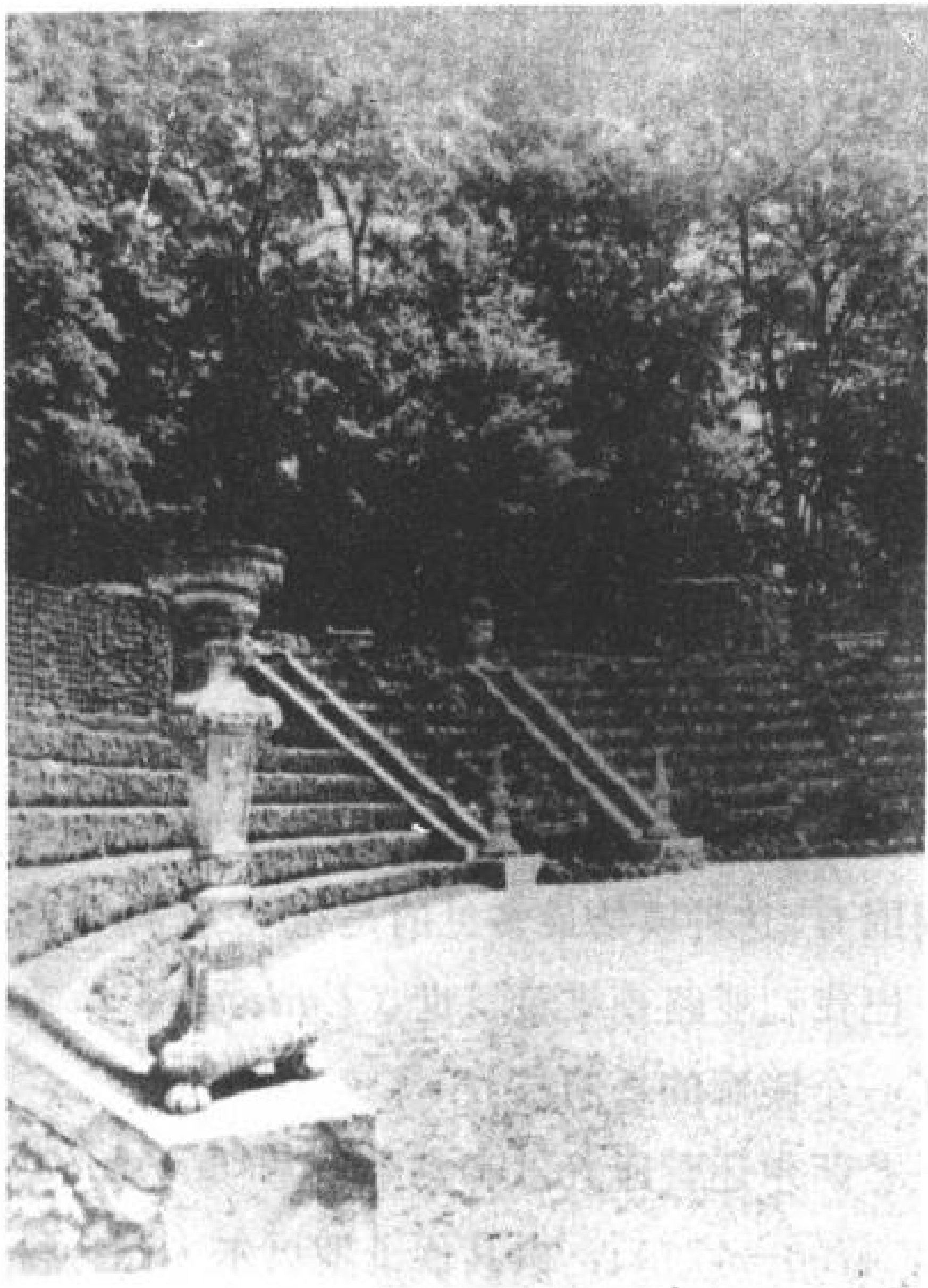
无上荣耀(图442、467)。花园的设计是现在我们称之为的“法国花园”式,给大自然以建筑性的安排。棋盘形的道路设计基于总的景色或透视,围住水塘、花坛(*broderie*)或修剪的黄杨木丛,小小的林中空地或露天的“房间”为各种游戏而设置,并有建筑性的陈设物(图443)。园内雕像遍布;池内喷水不停,静止时的喷水池被称之为“水镜”。花园中,离宫殿不远,有路易十四的一幢可爱的疗养所——大特里亚农宫(*Grand Trianon*),采用石灰石和粉红色大理石,由芒萨尔营造。

十八世纪中,全欧竞相模仿凡尔赛的纪念碑建筑和花园:意大利(卡塞塔 *Caserta*; 科洛尔诺 *Colorno*)、西班牙(布恩雷蒂罗 *Buen Retiro*; 拉格兰哈 *La Granja*; 马德里王宫)、瑞典和俄国(列宁格勒周围),这种模仿最多见的是在奥地利和德国。迟至十九世纪,巴伐利亚路德维希二世(*Ludwig II*)在他的一个城堡中造了一个镜廊的复制品。

朱尔·阿杜安—芒萨尔还营建凡尔赛宫小教堂(*Versailles Chapelle du Palais*, 1700—1710),由其侄子罗贝尔·德·科



442. 凡尔赛 花园和宫殿 鸟瞰



443. 露天舞厅 凡尔赛花园 建于1680—1683

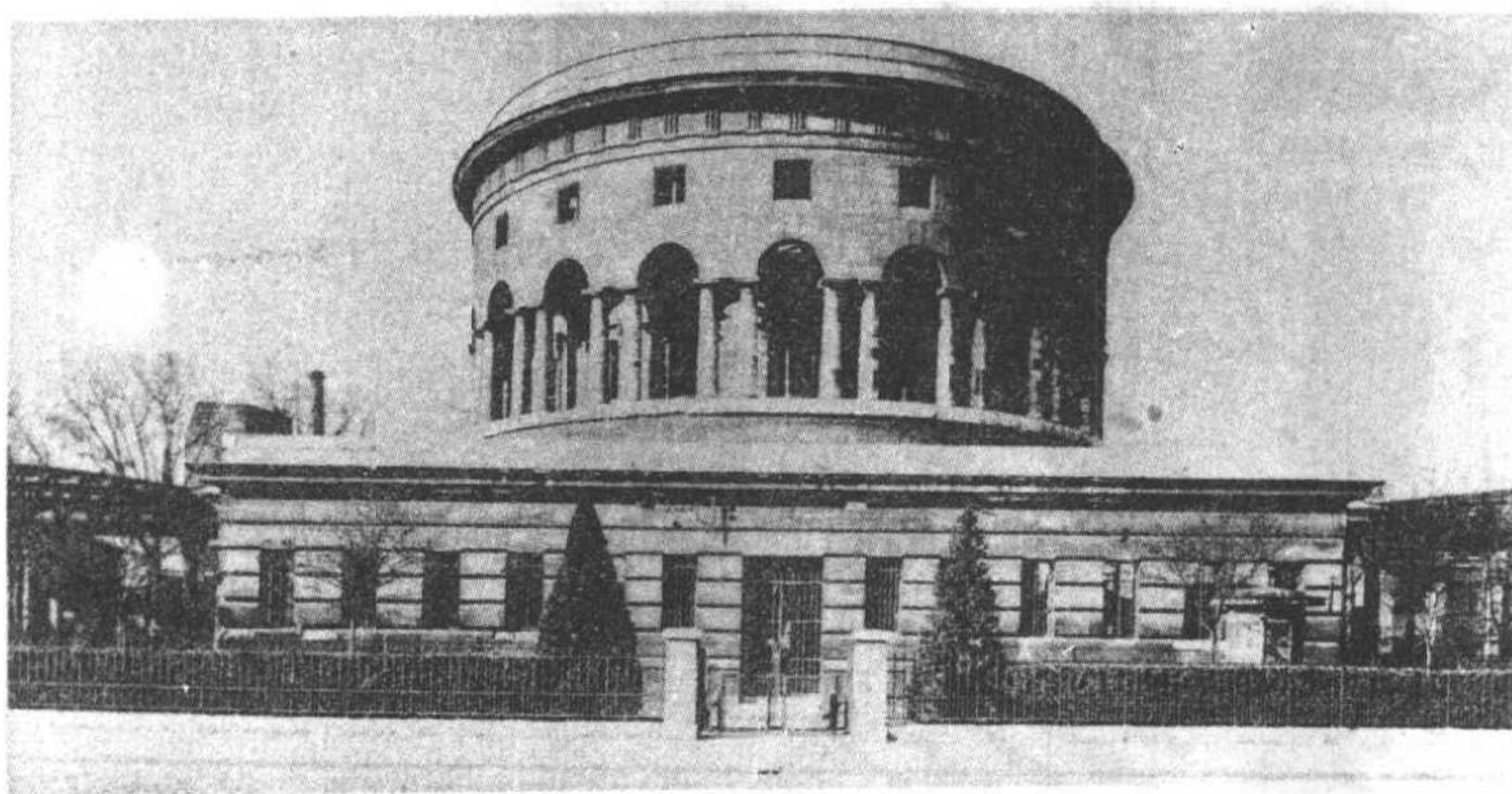
勒诺特尔和假山设计师贝蒂埃设计

特 (*Robert de Cotte*) 完成，尤其是巴黎圣路易教堂(*Church of St. Louis*)或残老军人院小教堂(*Chapel of the Invalides*,图444)，其圆顶是十七世纪中最为优美的，其中垂直的运动与各层相对的重量吻合贴切。

十八世纪中，外部建筑与内部装饰和陈设呈现日益强烈的对比。尽管有一两次朝向洛可可式的偏离（如博弗朗*Boffrand*和埃雷*Here*设计的南希教堂 *Nancy*），但有着理性的探索，

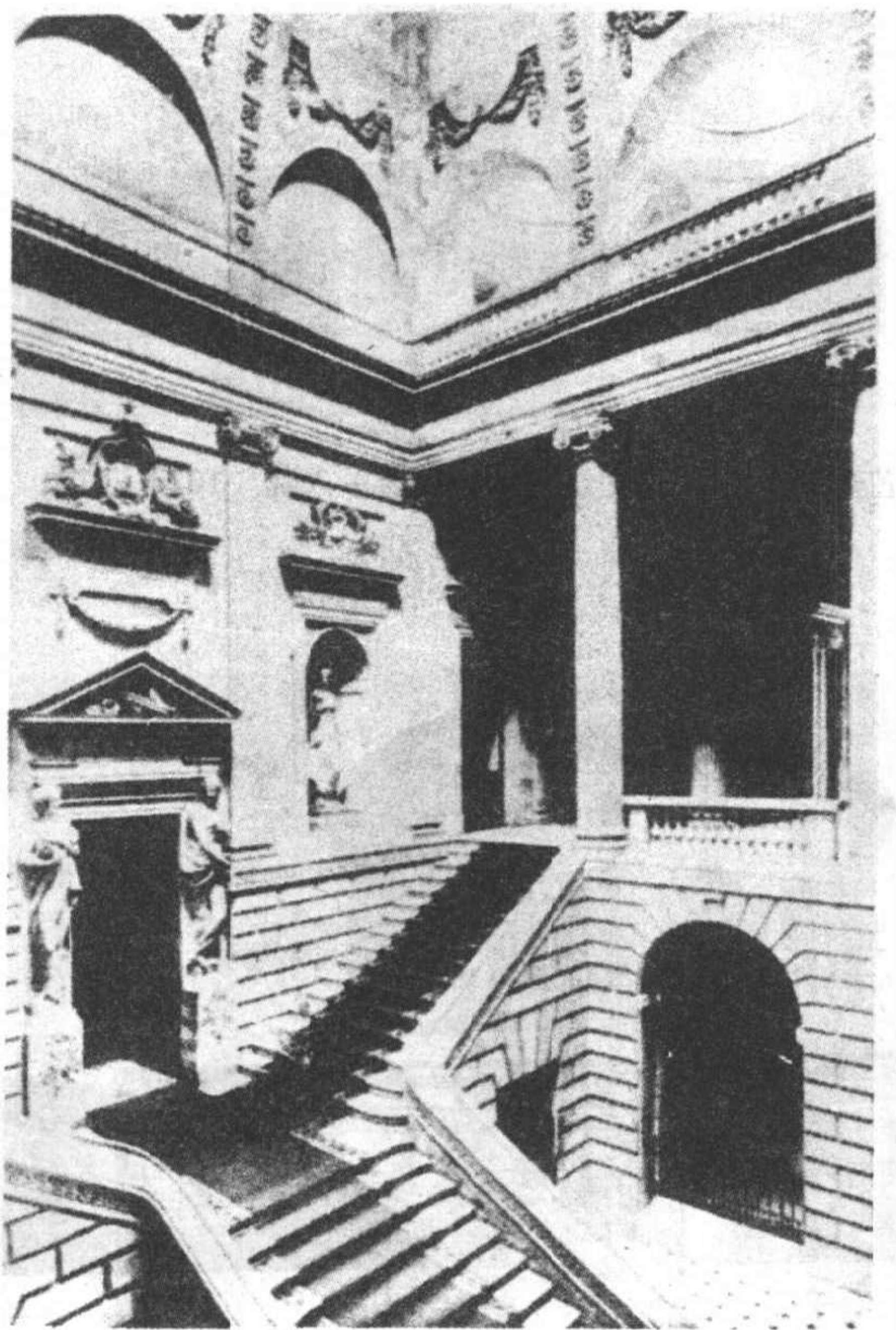


444. 朱尔·阿杜安——芒萨尔 圣路易教堂 巴黎残老军人院 1677—1701



445. 尼古拉·勒杜 维莱特圆形大厅 巴黎 1785—1789

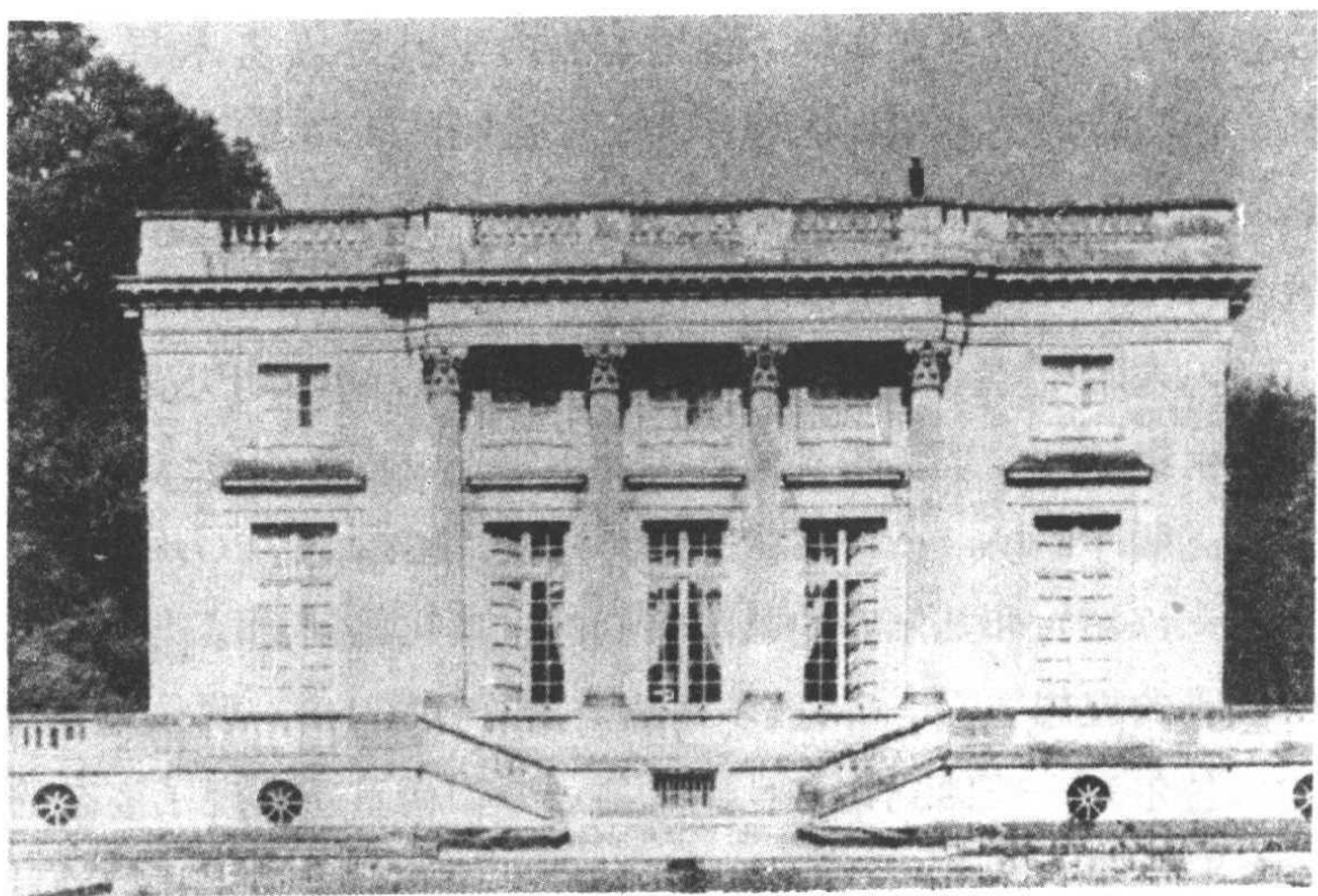
建筑师布隆代尔 (*J.-F. Blondel*) 在其名著《法国建筑》中, 引法国流派的古典主义为豪是不无道理的。雅克·昂热·加布里埃尔 (*Jacques-Angé Gabriel*, 1698—1792) 在其作品——源出于佩罗的罗浮宫柱廊 (*Louvre Colonnade*)——中总结了民族的古典主义(波尔多交易所广场 *Place de la Bourse, Bordeaux*, 1747; 巴黎协和广场, 1754; 小特里亚农宫 *Petit Trianon*, 1762, 图447)。归于苏弗洛 (*Soufflot*, 1713—1780)——他迷



446. 维克托·路易 主楼梯 波尔多大剧院 1775—1780

恋圣彼得教堂(巴黎先贤祠*Pantheon*, 1764)——从罗马带回的影响, 这一倾向在路易十六王朝得到进一步的发展, 同时最重要的因素是考古倾向, 在希腊、托斯卡纳和埃尔库拉诺伊姆等地的发现之后, 这一倾向被引向纯粹的希腊和埃特鲁斯坎的演变; 希腊的多里克式和爱奥尼亚式受宠, 罗马科林斯式遭弃, 时式是朴素的、无装饰的墙(布隆尼亚尔 *Brongniart*, 夏尔格兰 *Chalgrin*, 贡杜安 *Gondouin*; 勒杜 *Ledoux*, 路易 *Louis*, 图 445、446)。这一倾向——进一步被英国的影响促进——导致“帕拉尼奥式”。但是“英国热”(“*Anglomania*”)亦在相反的方向中活动, 推出古典的法国花园, 以其浪漫的情趣替代曲折的、乡村式的英国花园。

自十六世纪以来, 室内装饰已在墙上使用木镶板, 除路易十四王朝外, 那时使用了一定数量的大理石。摄政时代中, 随着小型房间的兴起, 装饰风格更多地基于洛可可式曲线, 一种

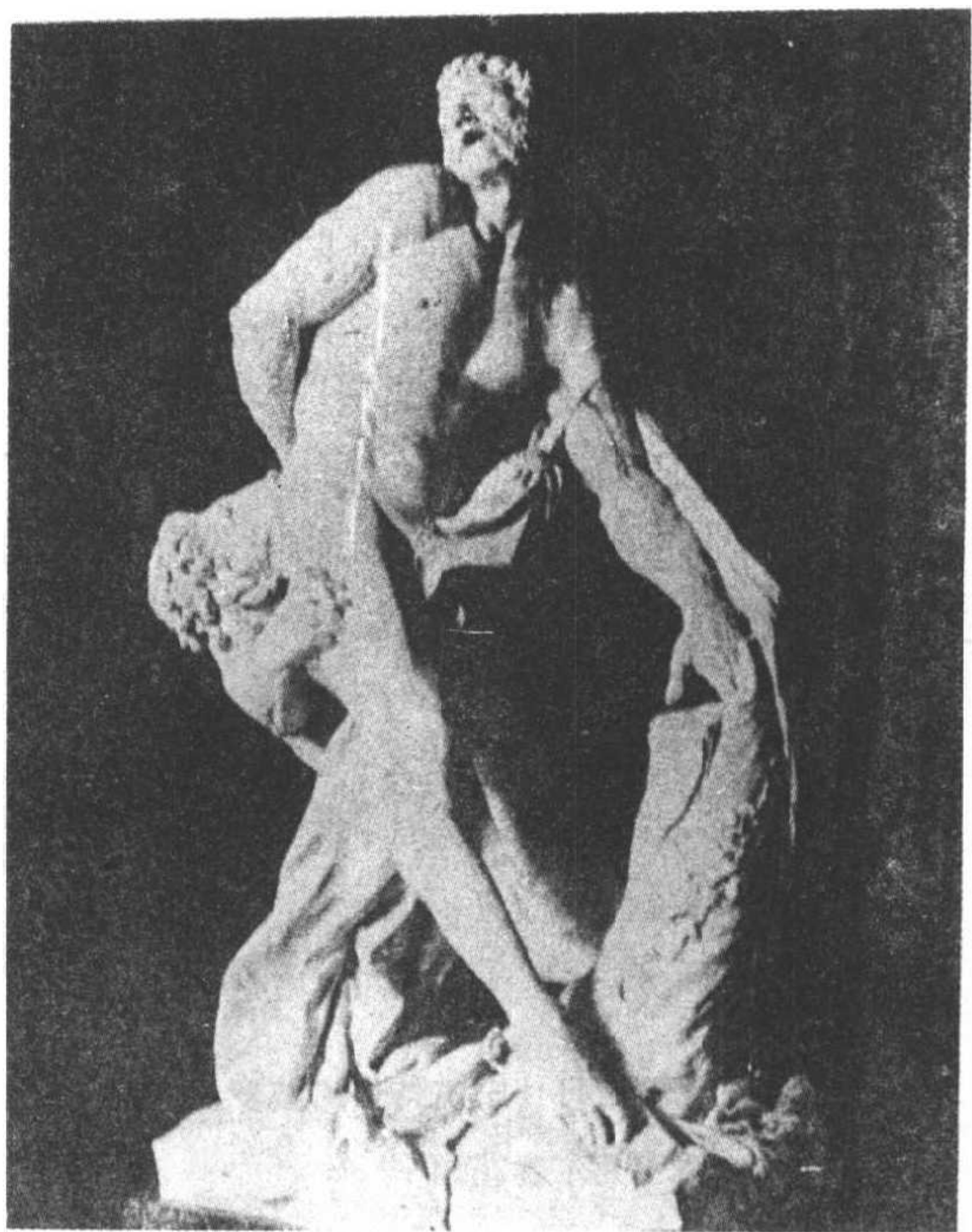


447. 雅克·昂热·加布里埃尔 小特里亚农宫 凡尔赛 1762

精雕细刻的倾向，在路易十五王朝日益增长，并开始取不对称形式。两位室内装饰家奥佩诺尔特（*Oppenordt*, 1672—1742）和梅索尼埃（*Meissonier*, 1695—1750），专长岩状（*rocaille*）式，这种样式约于一七六〇年因返归直线式而被排挤：新希腊（*Neo-Greek*）时尚将庞培的灰幔或彩绘花叶饰带进装饰；但这种装饰形式虽有古典的由来，可是仍显得有点呆滞。

雕 塑

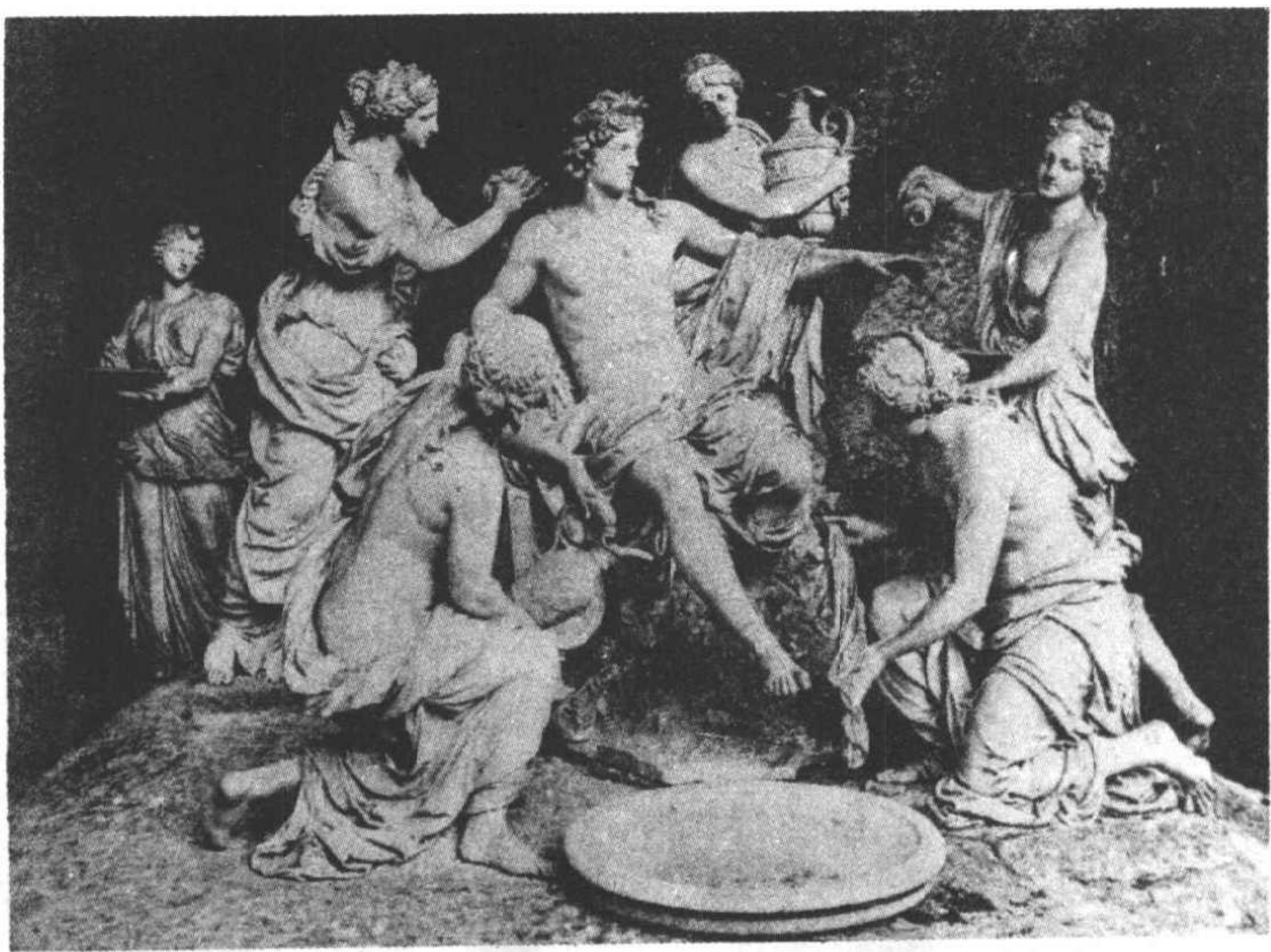
十七世纪法国雕塑是法国对抗欧洲巴罗克式的明显例证。凡尔赛花园中以其古典的比例协调而足以与古代作品相匹敌的雕像，与镜廊中的勒布伦绘画的激烈运动形成惊人的对照。皮埃尔·皮热（*Pierre Puget*, 1622—1694，图448）——曾被比作法国的米开朗琪罗——是这种准则的例外；因为他的作品可以容易地以他的马赛血统、他的与热内亚和罗马艺术界的接触、他的装饰艺术的训练和作为王家游艇的装饰者作出解释。路易十三王朝的雕塑家们，西蒙·吉约安（*Simon Guillain*）、让·瓦兰（*Jean Warin*）、雅克·萨拉赞（*Jacques Sarrazin*, 1588—1660）、吉尔·盖兰（*Gilles Guerin*）和昂吉埃（*Anguier*）兄弟，他们的稍稍粗糙的、现实主义的真实是热尔曼·皮隆的传统。科伊塞沃克斯（*Coysevox*, 1640—1720）、吉拉尔东（*Girardon*, 1628—1715）和凡尔赛的雕塑家们的古典风格回到了让·古戎的风雅的理想主义。《阿波罗沐浴》群像（图449）明显地表现出吉拉尔东——回到许多世纪之前——如何重新发现了姿态的优美和力量，如此完美地表现了奥林匹亚神庙山墙上诸神的壮观。吉拉尔东的某些雕像是西方雕塑中最接近菲季亚斯的，随



448. 皮埃尔·皮热 克罗托纳米洛 1671—1682 巴黎罗浮宫

着他，法国雕塑在罗马巴罗克式的高峰上回到古代的希腊造型观点。安托万·科伊塞沃克斯制作若干当代伟大的胸像，那种凛凛威风毫不减损对象的个性（图450）。十七世纪的法国雕塑亦产生一种优秀的墓葬艺术，其含而不露与罗马陵墓的浮华恰成鲜明的对照。

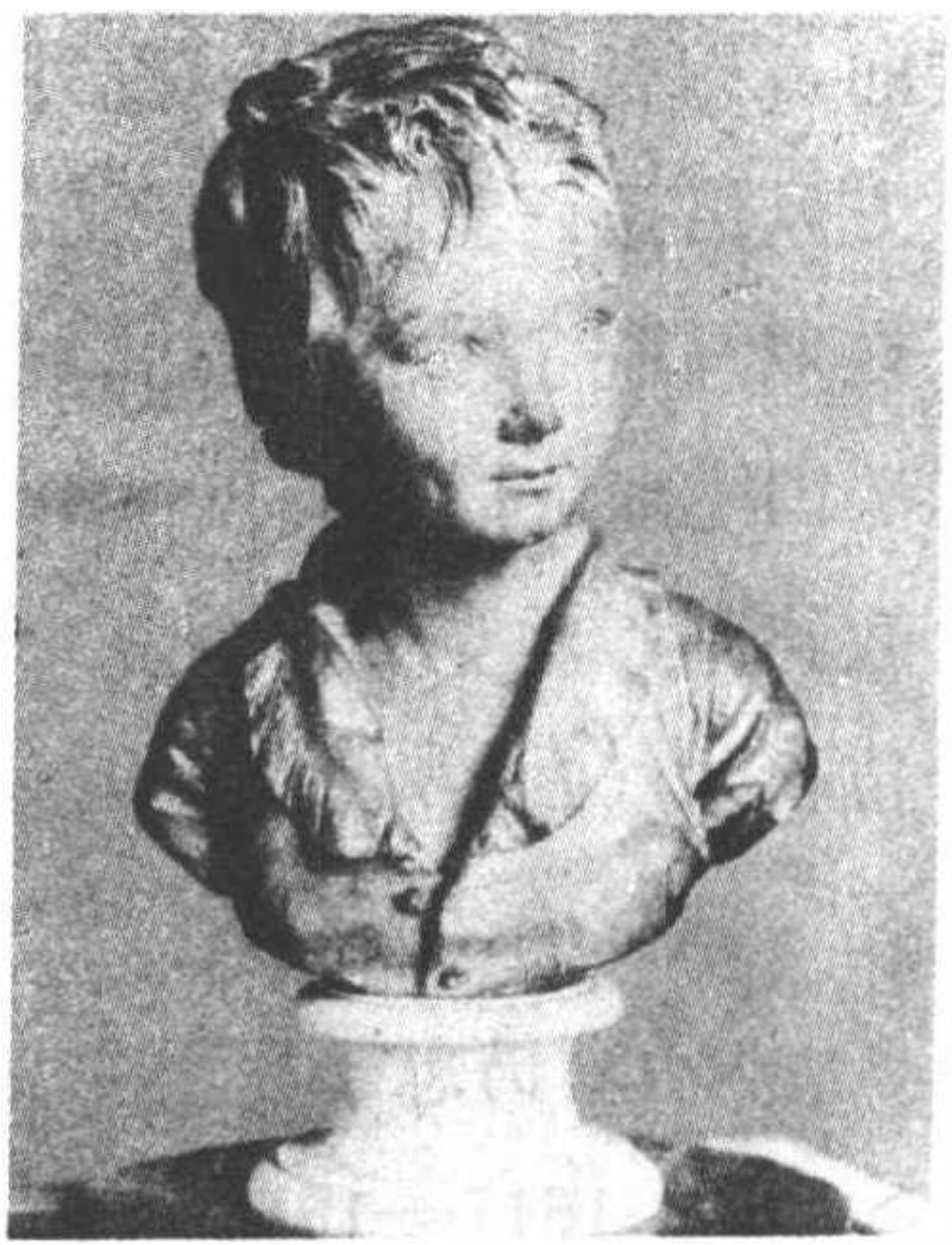
这种古典传统的继续，在十八世纪中益发明显，尽管有巴罗克美学的不断渗入。尼古拉（*Nicolas*）和纪尧姆·库斯图兄弟（*Guillaume Coustou*，《马利的马群》，1740—1747）和罗贝尔·勒洛兰（*Robert Le Lorrain*，1666—1743），是



449. 吉拉尔东和勒诺丹 宁芙侍候阿波罗 1665—1677

阿波罗沐浴 凡尔赛花园

凡尔赛雕塑家中的佼佼者。在路易十三王朝，让·巴·勒穆瓦纳（*J.B.Lemoyne*, 1704—1778）、斯洛迪茨（*Sloditz*）兄弟、亚当（*Adam*）兄弟和肖像雕塑家让·雅·卡菲里（*J.-J.Caffieri*, 1725—1791），被洛可可式的优美的变形所吸引，而埃德梅·布夏东（*Edme Bouchardon*, 1698—1762）以其审慎的古典主义——有点冷酷和学院式——断然拒绝洛可可式。让·巴蒂斯特·皮加尔（*Jean-Baptiste Pigalle*, 1714—1785）在这两种倾向中摇摆不定（图372），但本世纪最伟大的雕塑家让·安托万·乌东（*Jean Antoine Houdon*, 1741—1824，图451）——以其《狄安娜》证明他直接师承让·古戎，他的赤陶像生气勃勃——坚决转向古典主义。在路易十六王朝，新古典



450. 科伊塞沃克斯 伟大的孔代胸像 青铜 1688 巴黎罗浮宫

451. 乌东 婴儿时的亚历山大·布隆尼亚尔 赤陶 1777 巴黎罗浮宫

主义的净化引向优雅的形式主义，带有一丝枯燥乏味，在法尔科内（*Falconet*, 1716—1791）、帕儒（*Pajou*, 1733—1809）和朱利安·瓦塞（*Julien Vasse*, 1716—1772）的作品中更为庞培的影响所提高。克洛迪翁（*Clodion*, 1738—1814）以他的小型像普及了这一艺术形式。

十七和十八世纪法国雕塑最好的题材之一是王室雕像——令人难忘的国王骑马像，可惜的是在大革命时代中，这些雕像统统遭毁。

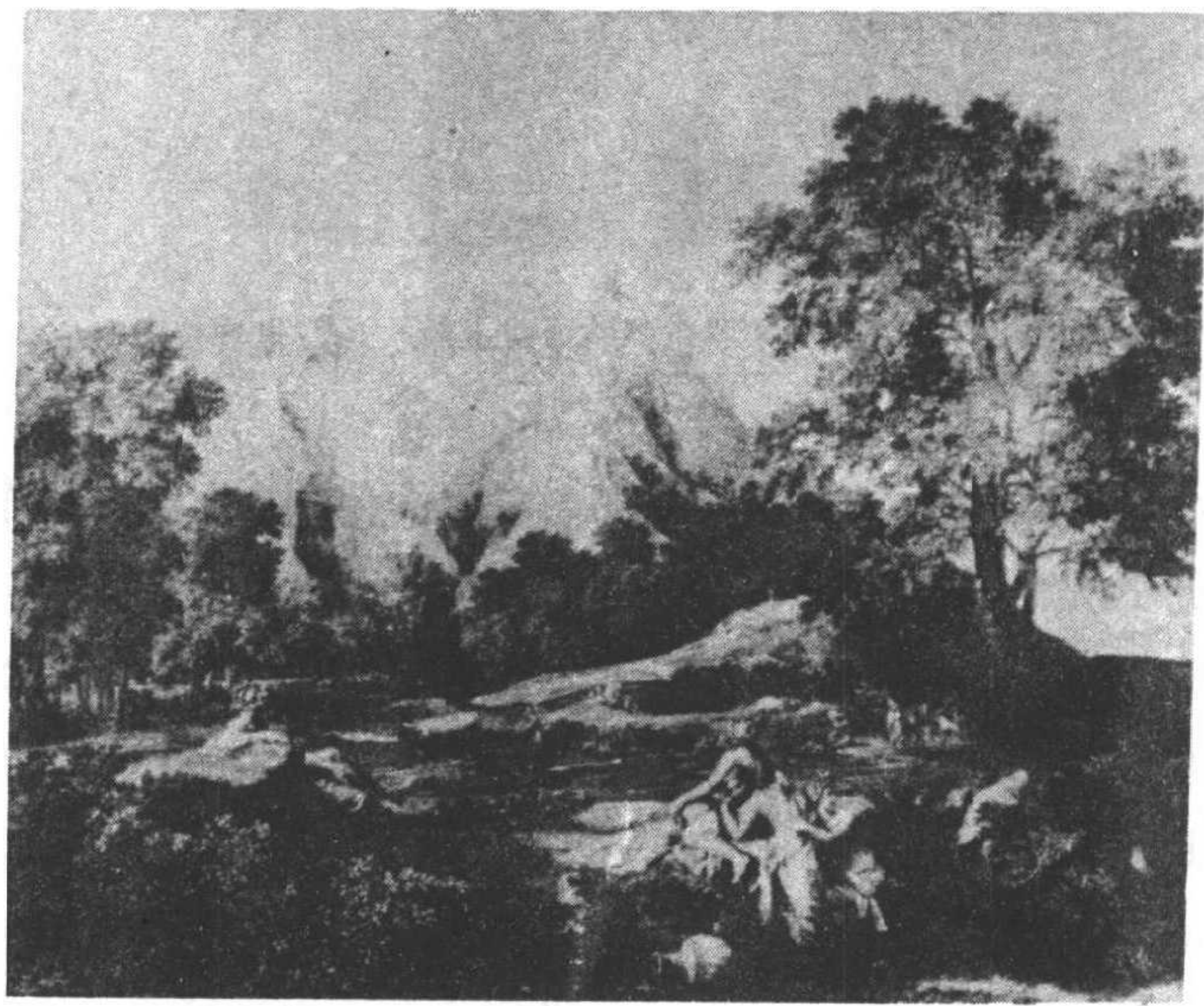
绘 画

十七世纪目睹法国绘画的独一无二现象的开端，其时有创造性的艺术家被“官方的”艺术——带有装饰性和学院式的倾

向，相当于一个封闭排外的“流派”——所逼而脱离大众。官方风格是西蒙·武埃（*Simon Vouet*, 1590—1647）创造的。在罗马耽了很长一段时期后，武埃于一六二七年返归祖国，看到法国绘画依旧崇尚风格主义，便介绍波洛尼亚式的巨幅神话或宗教绘画。雅克·布朗夏尔（*Jacques Blanchard*）和洛朗·德·拉伊尔（*Laurent de la Hire*）立即吸收这一风格，而弗朗索瓦·佩里埃（*Francois Perrier*）和克洛德·维尼翁（*Claude Vignon*）仍忠于风格主义。厄斯塔什·勒絮尔（*Eustache Le Sueur*, 1617—1655）更为直接地师法拉斐尔和彼得罗·达·科尔托纳。在路易十四王朝，等级制度使人们把绘画看作是由一套法则和观念——绘画和雕塑研究院（一六四八年成立，一六六三年得到官方承认）所教授的——主宰的艺术。而且，建筑现在主宰着其它艺术，因而绘画只能满足于起装饰的作用。夏尔·勒布伦（*Charles Le Brun*, 1619—1690）是武埃的门生。一六四二年至一六四五年他在罗马，路易十四王朝中，他实际上成了艺术的独裁者（图466、467）。勒布伦从事各种创作——建筑、家具、挂毯和雕塑，产量惊人；他组织豪华的节日欢庆活动，路易十四将此作为他的荣耀之布景。他的绘画巨作是凡尔赛宫镜廊的天顶画，始作于一六七九年。他的俗丽的冗长的艺术，是法国最接近卡拉奇家族修辞学的东西。一帮著名的装饰画家聚集在他的周围，皮埃尔·米尼亚尔（*Pierre Mignard*, 1612—1695）——勒布伦的竞争者，接任后者为官方画家——亦是波洛尼亚派的追随者。路易十四王朝末，亚森特·里戈（*Hyacinthe Rigaud*, 1659—1743，图369）和尼古拉·德·拉吉利埃（*Nicolas de Largilliere*, 1656—1746）创造一种礼仪型肖像，与这时期的美学和道德观点相吻合，国王

亲自为此作出榜样。威严地身穿显贵的朝服，国王被描绘在他的社会地位的全部象征之中，显得非常满意这样的个性描摹。

法国绘画的创造性静脉，除各种“流派”之外，存在于一生绝大部分时间离群索居、未接触官方绘画发展过程的艺术家中。他们都属于路易十三王朝。在这十分丰富的艺术家群中，两种潮流突出：古典主义的和现实主义的。创造法国绘画古典主义传统的两位大艺术家是普桑和克洛德·洛兰，他们住在罗马，远离宫廷的浮华和环境，同样亦远离贝尔尼尼所加与的炫耀风格。他们在罗马追求古代的幻景。尼古拉·普桑(Nicolas Poussin, 1584—1665)越过波洛尼亚巴罗克式，在意大利古典主义的直接行列中：提香的宽宏的人道主义支配着他的第一罗马时期(《酒神节》、《花神的王国》，原在德累斯顿)；后来，拉斐



452. 普桑 独眼巨人 1649 列宁格勒埃尔米塔什博物馆



453. 克洛德·洛兰 圣保罗在奥斯蒂亚上船 马德里普拉多宫

尔给予他更为理智的艺术观念，因而他的构思严密的作品——形式是思想的奴仆——受主题的意义所支配（《七圣典》组画，《犹太人搜集神赐的食物》，罗浮宫）。正当普桑的艺术可能被理性主义的过分所毁之时，对大自然的爱帮助了他。一六四八年起，风景在他的作品中日益占据重要的位置。他阐释古典主义风景画的思想，这种思想把世界的无限复杂减少为理智的统一，并使大自然与某些道德主题亲密地结合，不论是宗教的（《圣马太和天使》）、历史的（《福西翁的下葬》）、哲学的

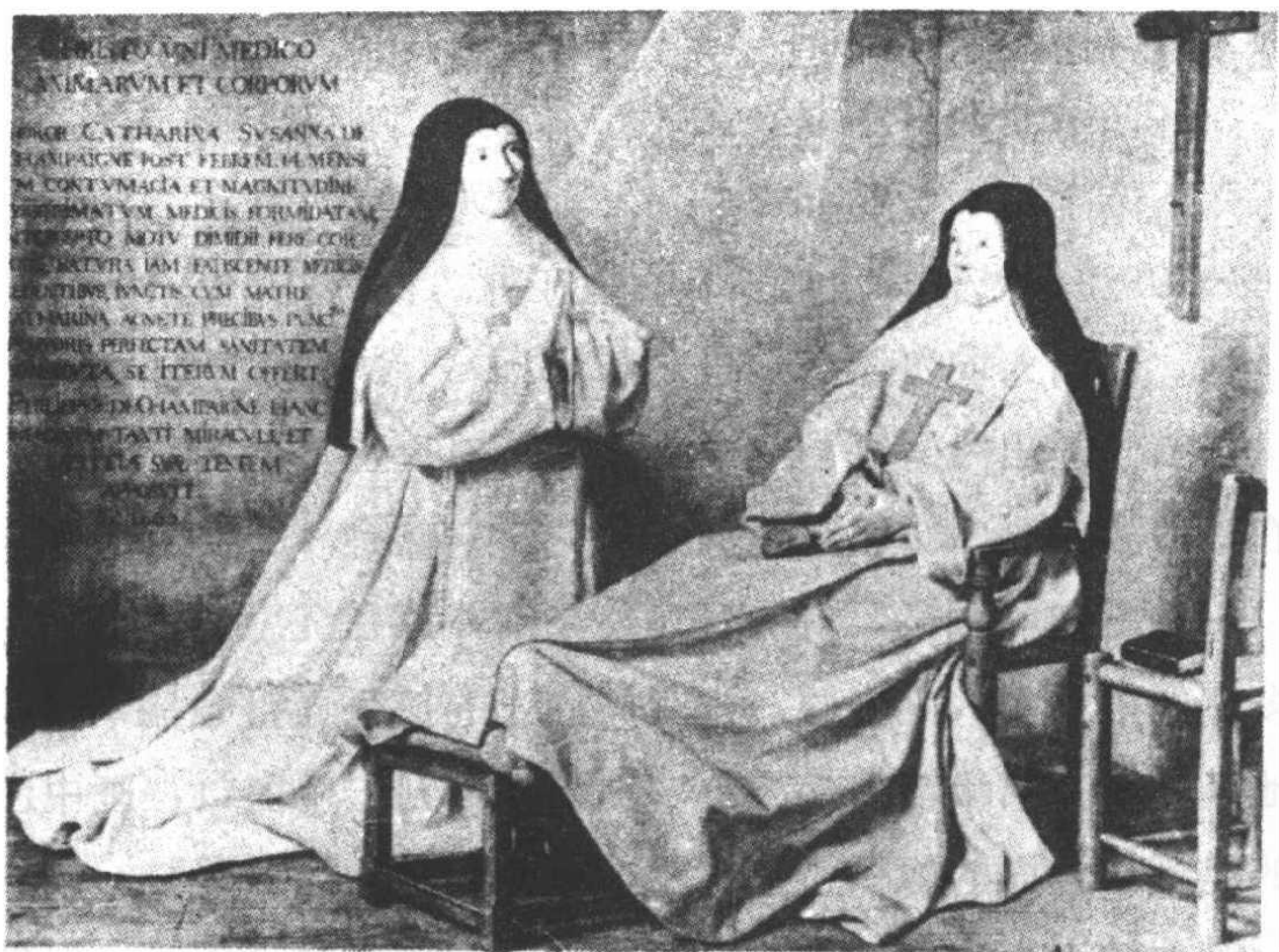
(《季奥吉尼斯》)、神话的(《独眼巨人》)或诗意的(《俄耳甫斯》),从而赋予大自然以人性。

克洛德·热莱(*Claude Gelee*),人称洛兰(*Lorrain*, 1600—1682),只作风景画——出之于北方画家在罗马建立的风景画,德国人埃尔谢默尔(*Elsheimer*)和佛拉芒人保尔·布里尔首先提出风景画的美学。克洛德对大自然的极度敏感表现在他的淡彩画中。但是对他来说,大自然是一个有人性的主题、一种梦幻的源泉,就象对普桑来说,那是沉思的素材。北方多雾的洛林省人克洛德,被空间的光的扩散弄得心驰神往,但他满足于在描绘港埠的图画中对永恒打开一个窗口,画中庄严的建筑是大海的牌楼,被黎明或夕照的光染红(图453)。

其他的十七世纪艺术家复活了本土的现实主义传统,把世



454. 路易·勒南 桌旁的农人(以感恩祷告知名) 巴黎罗浮宫



455. 菲利普·德·尚帕涅 院长卡特琳·阿涅斯·阿尔诺和
修女圣苏珊的卡特琳在祈祷 巴黎罗浮宫

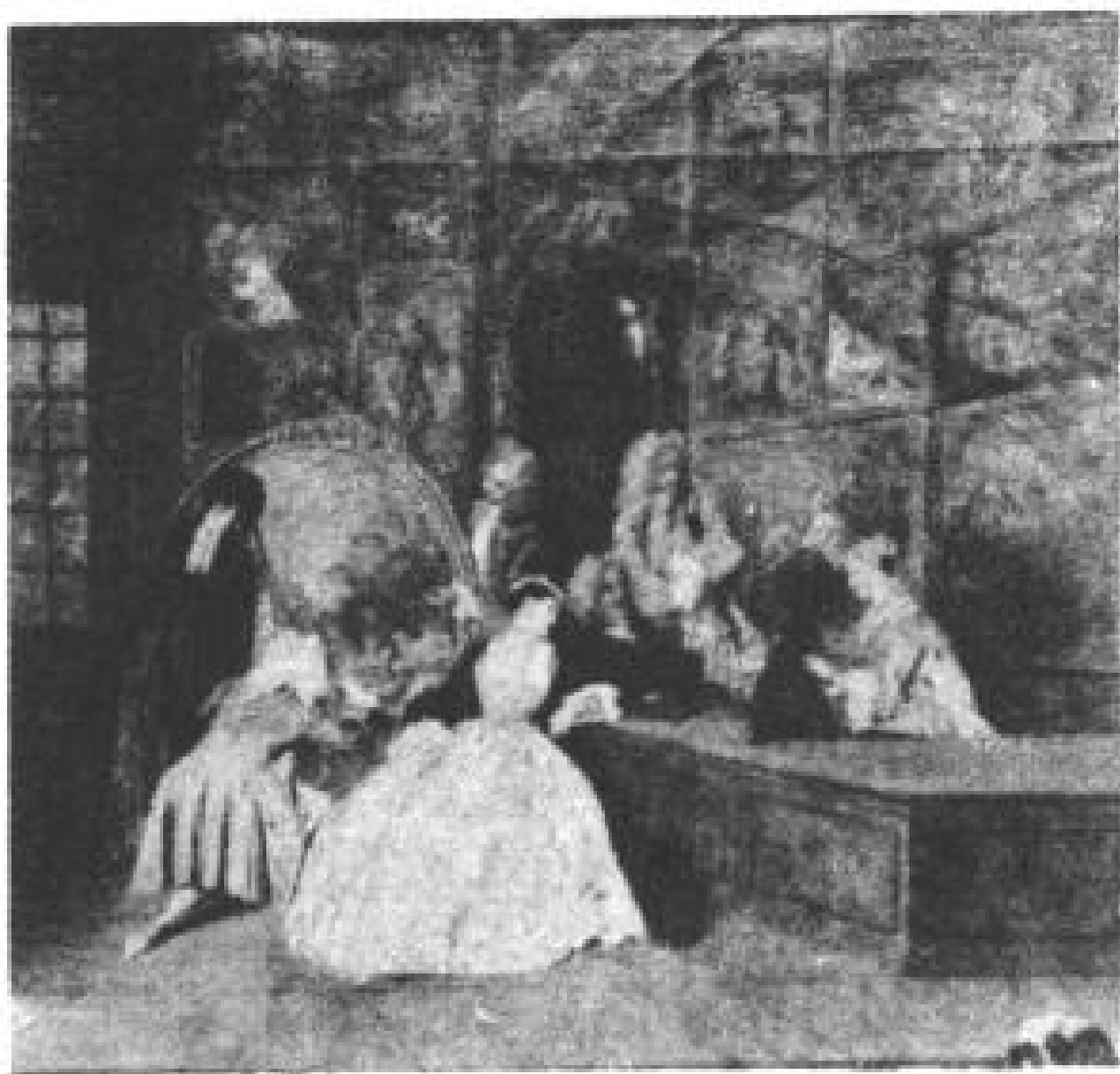
界解释为人类情感的来源。卡拉瓦焦进行的改革帮助了法国的艺术重新发现老百姓对艺术的浓厚兴趣，这在中世纪里已经显而易见，把大众看作是灵魂之巨大的、基本的力量之不尽源泉。洛林画家乔治·德·拉图尔 (*Georges de La Tour*, 1593—1652) 的夜景画和以农民的特性解释圣经故事的手法，直接从卡拉瓦焦汲取热情，他绘制充满深邃的神秘意味之苦行主义图画 (图370)。勒南兄弟 (*Le Nain*, 安托万 *Antoine*, 1588—1648; 路易 *Louis*, 1593—1648; 马蒂厄 *Mathieu*, 1607—1677) 以严肃的、几乎教士般的简朴描绘农民生活 (图454)。这种人类尊严的崇高意识亦充满在一位祖籍佛兰德的画家菲利普·德·尚帕涅 (*Philippe de Champaigne*, 1602—450

1674) 的作品中，他虽然是路易十三宫廷的肖像画家，但没有受官方风格的影响，留下了一些让桑教徒 (*Jansenist*) 的富有思想的研究 (图455)。

十七世纪末叶出现了鉴赏力的重要演变。人们厌倦理智性的作品、绘画和雕塑研究院所阐释的理想美。这一变化在“普桑主义者” (“*Poussinists*”，偏爱理性的绘画，视素描高于色彩) 和“鲁本斯主义者” (“*Rubenists*”，保卫色彩和肉欲的绘画) 之间的争论中形成。后者在米尼亚尔逝世后得胜，拉吉利埃——在安特卫普成长——的过分丰富的、色彩明丽的绘画，直接回到鲁本斯，犹如里戈的作品。卢森堡宫内鲁本斯的梅迪奇画廊代替了卡拉奇家族的法尔内塞画廊。

十七世纪理智的作品的后面，通过安托万·瓦托 (*Antoine Watteau*, 1684—1721, 瓦朗西安人 *Valenciennes*)，跟着一种情感的、诉诸心灵的艺术，与其说是绘画，毋宁说是更象速写；在这种艺术中，情绪被引起联想的背景所激起 (图456、457)。他以荷兰风格的小型军事画起家 (《露营》，列宁格勒)。毫无疑问，是吉洛 (*Gillot*) 给予瓦托以来自即兴喜剧 (*Commedia dell'Arte*) 的对风景的鉴赏力，在路易十四的禁令之后，意大利的演员于一七一六年重新在巴黎出现 (《梅泽坦》，大都会博物馆；《丑角和楼斗菜》和《少女》，罗浮宫)。但是他的名声主要是出于“优雅的宴乐” (*fêtes galantes*) 或田园画——没有限定主题的图画，表现人们在如画的景色中漫步，那是一种感伤的主题，鲁本斯在他生涯的末期已经将之视为一种可能的风俗画。

十八世纪末叶，绘画多多少少倾向于装饰性，难以追随上述的两种潮流。丧失了十七世纪所赋予的理性使命后，绘画现在



456. 瓦托 热尔圣的标志 柏林博物馆

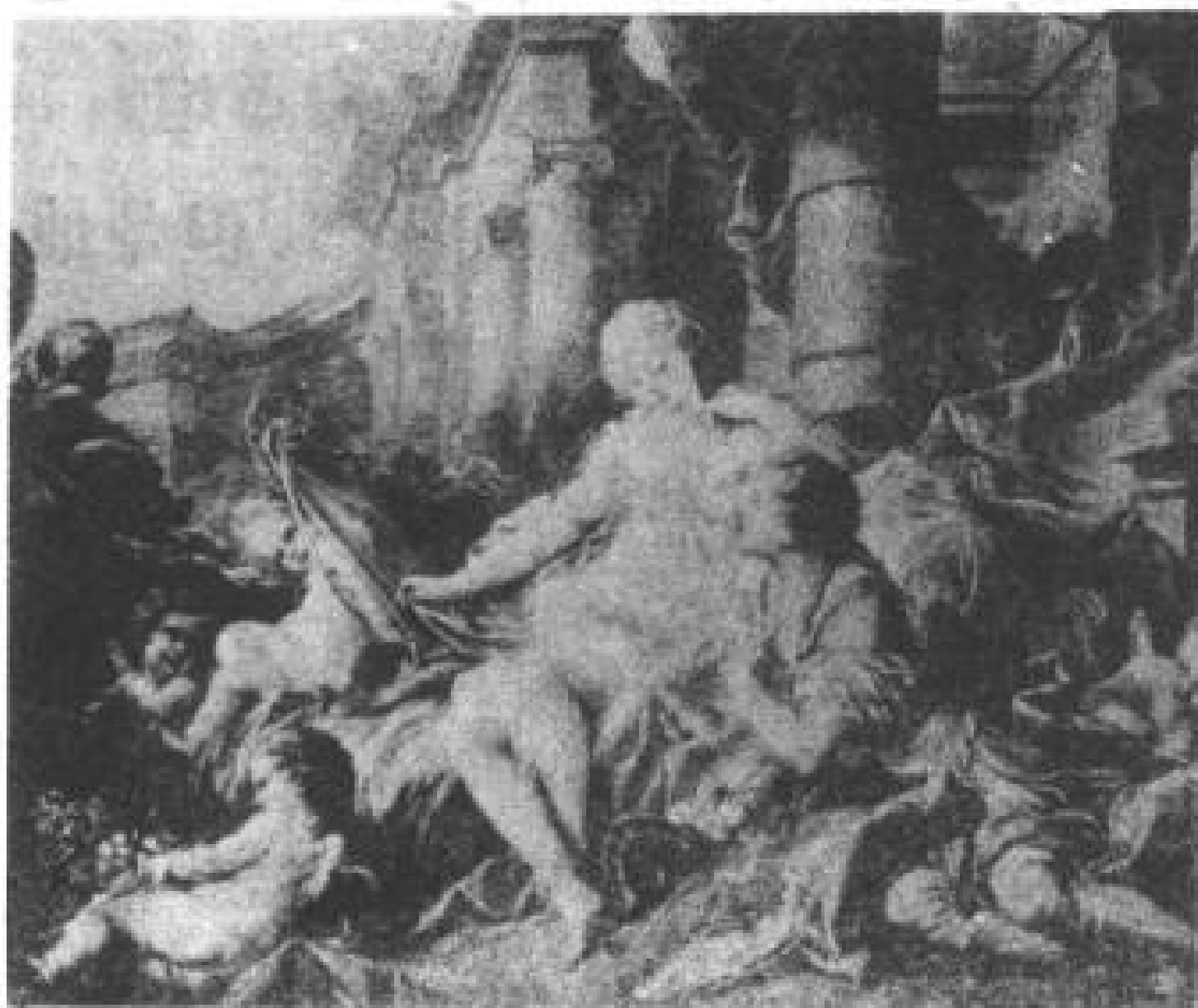


457. 瓦托 裸体 红色粉笔速写 巴黎罗浮宫

的目标唯是娱乐。绘画的任务是为生活提供可爱的背景。在装饰绘画中有两种传统，第一种源于瓦托，第二种源于意大利式。瓦托的忠实门生让·巴蒂斯特·帕泰尔（*Jean-Baptiste Pater*, 1696—1736）和尼古拉·朗克雷（*Nicolas Lancret*,

458. 布歇 勒诺和阿米德 1734 巴黎罗浮宫

459. 尼古拉·德·拉吉利埃 杜克洛小姐饰阿里阿德涅 尚蒂伊孔代博物馆



1690—1745) 绘制装饰性主题的“优雅的宴乐”，安置在木镶板中，意大利式追求外观的绘画传统，由让·弗朗索瓦·德·特鲁瓦 (*Jean-François de Troy*, 1679—1752)、弗朗索瓦·勒穆瓦纳 (*François Lemoyne*, 1688—1737)、夏尔·科瓦佩尔 (*Charles Coypel*, 1694—1752)，特别是弗朗索瓦·布歇 (*François Boucher*, 1703—1770, 图458)，坚持下去，但是他们在受到歌剧影响的浪漫主义水平上，以洛可可式的造作的华丽风格处理历史。肖像画亦沉迷于这种“骑士风度的”色情性，如尼古拉·德·拉吉利埃 (图459) 和让·马克·纳蒂埃 (*Jean-Marc Nattier*, 1685—1766)，后者是第一个为讨好模特儿而将神话主题漫画化的画家，狄安娜和赫柏 (*Hebe*)、青春女神，是他讨人喜欢的象征主义之最常用的手段。让·奥诺雷·弗拉戈纳尔 (*Jean-Honoré Fragonard*, 1732—1806) 完美地调和蒂耶波洛、彼得罗·达·科尔托纳、鲁本斯和伦勃朗的影响。他是运用“骑士风度”风格的最有才能的艺术家、十八世纪最独特的画家，具有时代所有的无忧无虑的乐观主义、轻浮的情趣、色



460. 弗拉戈纳尔 幻想的肖像 巴黎罗浮宫

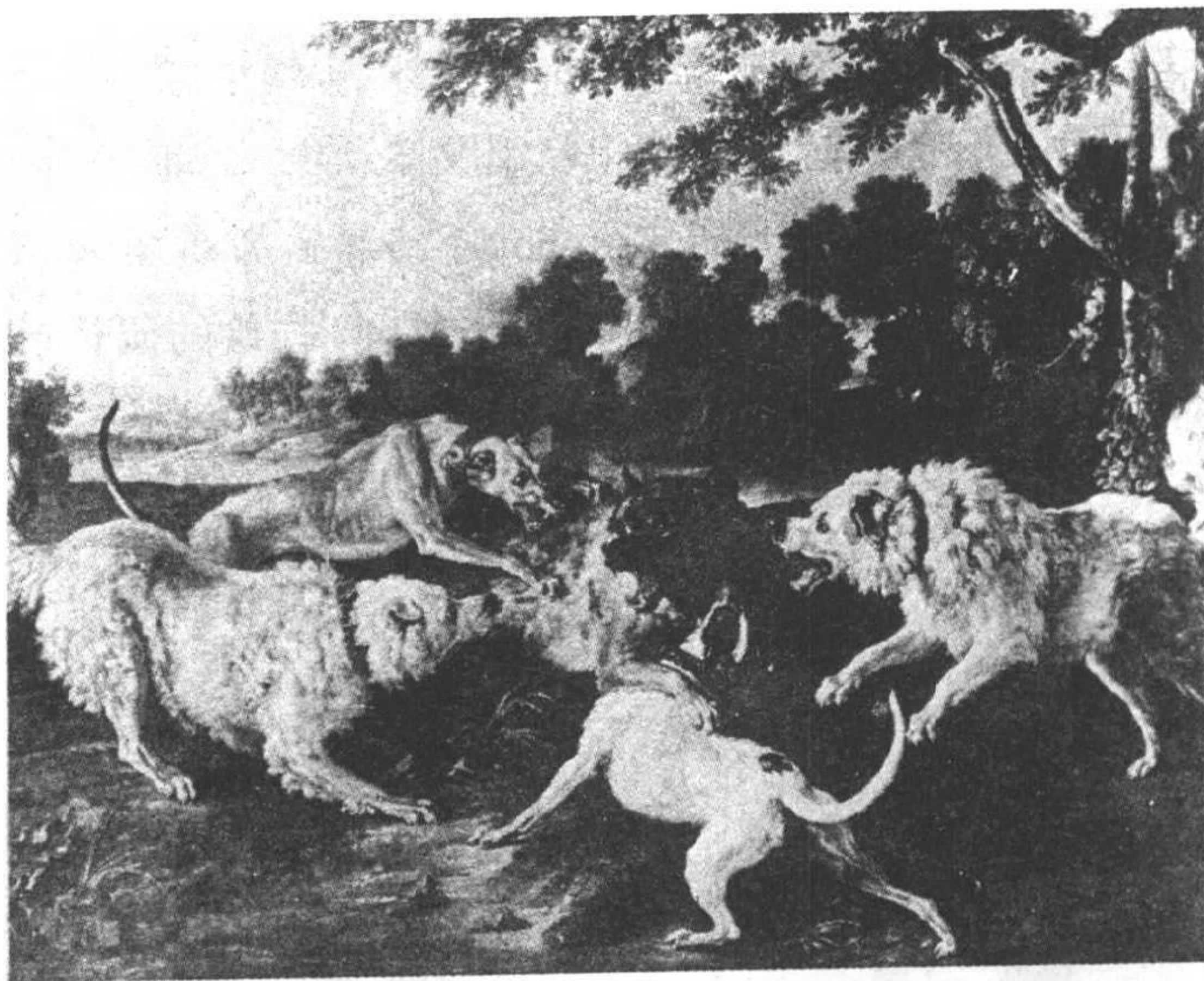


461. 格勒兹 父亲的诅咒 (浪子) 1778 巴黎罗浮宫

情的敏感性、本能的想象力、多才多艺、缺乏目标和魅力以及天生和高雅的教养（图460）。让·巴蒂斯特·格勒兹（*Jean-Baptiste Greuze*, 1725—1805）是一位非常有才能的艺术家，被文学引入歧途：他创造一种不得人心的构图型，将“骑士风度的”、色情的观点与说教却又感伤的意图——取自卢梭和狄德罗——合而为一（图461）。

幸亏北部诸流派给法国艺术注入更为真挚的感情。弗朗索瓦·德波尔特（*François Desportes*, 1661—1743）和让·巴蒂斯特·乌德里（*Jean-Baptiste Oudry*, 1686—1775）主要是装饰画家，装饰性静物画和狩猎画的首创者，但他们的动物和风景的描绘显露出清新的真实（图462）。虽然，让·巴蒂斯特·夏尔丹（*Jean Baptiste Chardin*, 1699—1779）受业于荷兰画派，但对当时之优雅的轻浮提出土生土长的法国特性的最强烈反对，象勒南兄弟一样，在诸如《感恩祷告》（图454）和《供应者》（罗浮宫）等朴素的场面中，他从普通人的丰富多彩的生活中汲取灵感；在静物画中，他描绘日常使用的普普通通的东西，洋溢着如他的家庭生活场景中同样的节制感情（图463）。他的粒状的画面——颜料涂得很厚但从来没有完整的笔触——使他成为最令人难忘的绘画技术大师之一。粉画家莫里斯·康坦·德·拉图尔（*Maurice Quentin de La Tour*, 1704—1788）的现实主义，通过罗贝尔·德·南特伊（*Robert de Nanteuil*, 1625—1678），回到克卢埃的心理学传统；在他的深刻的分析中有着伏尔泰的批评观点（图464）。维热—勒布伦夫人（*Madame Vigee-Lebrun*, 1755—1842）将自然性和新古典主义风格带进肖像艺术。

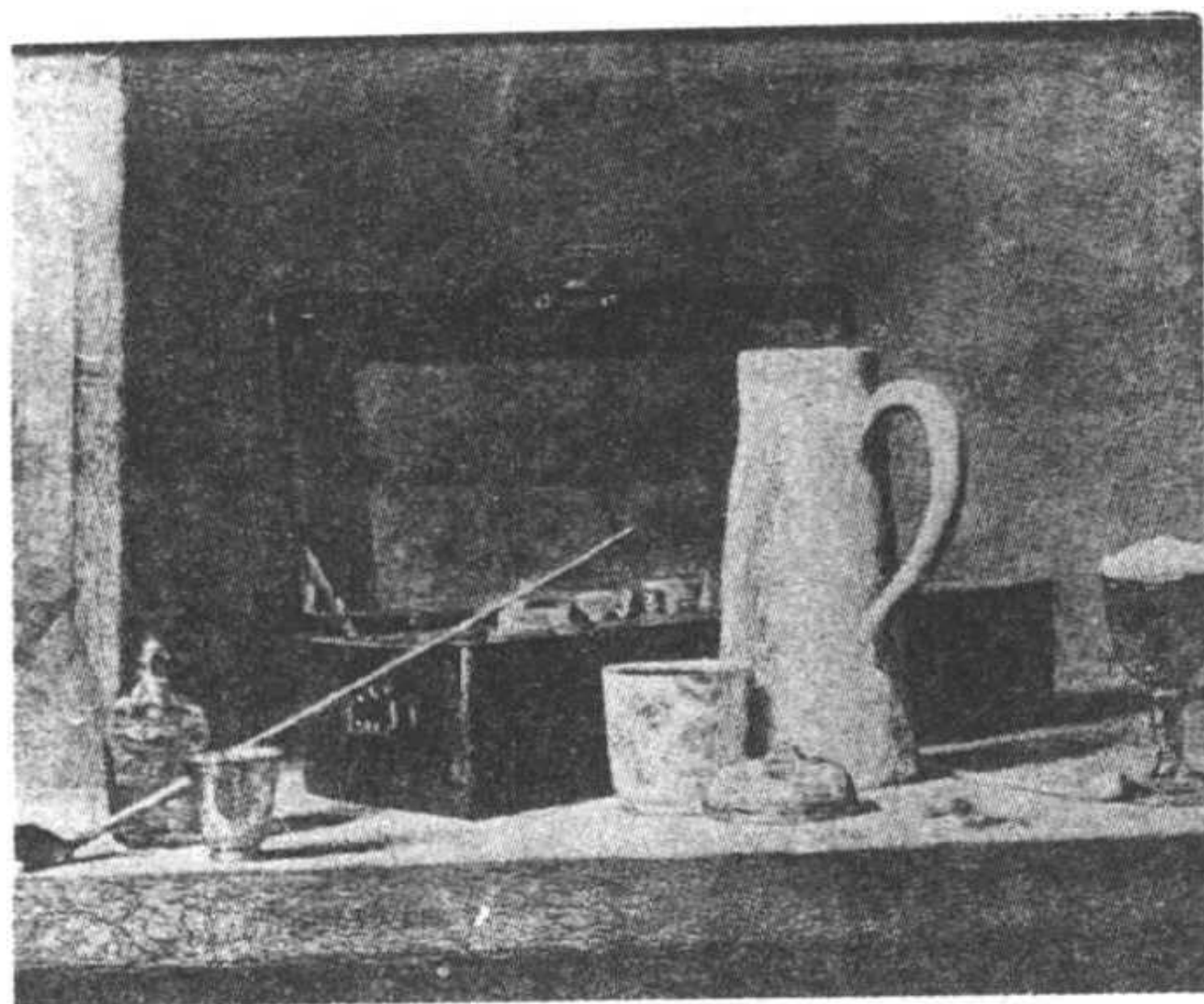
风景画，在路易十五王朝中绘制得象歌剧的布景，在路易



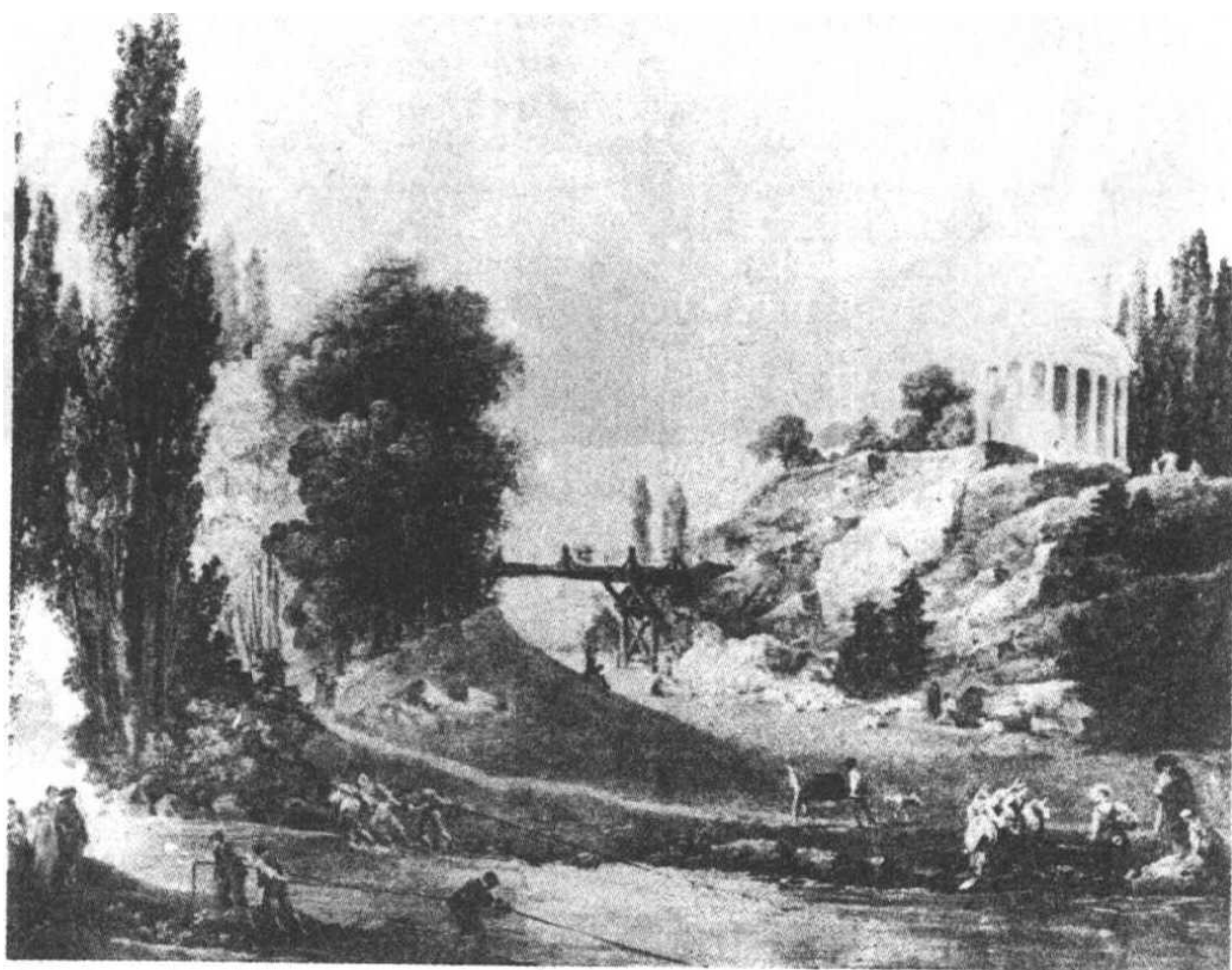
462. 乌德里 捕狼 1748 南特博物馆

463. 夏尔丹 烟斗和陶器 巴黎罗浮宫

464. 莫里斯·康坦·德·拉图尔 自画像 粉画 1751 亚眠博物馆



十六王朝中则近于大自然的忠实表现。于贝尔·罗贝尔(*Hubert Robert*, 1733—1808)专门绘制废墟,但是他的许多作品显示出抓住诗情画意的才能(图465)。路易·加布里埃尔·莫罗(*Louis Gabriel Moreau*, 1740—1806)描绘的园林景色已经具有浪漫主义的情趣。



465. 于贝尔·罗贝尔 梅雷维尔公园一瞥 巴黎私人收藏

所有这些艺术家都有其模仿者和抄袭者——这一人才过剩的现象是任何文化时期最后阶段之特点。

十八世纪末叶,出现在道德和造型观念上反对布歇所加与的“骑士风度的”学院主义之强烈反动。对古典作品的鉴赏力之复活、美之理想的观念和纯理性的作品,把波洛尼亚的影响及普桑的影响又带了回来,导致一阵希腊—罗马影响的新浪

潮，这一浪潮由埃尔库拉诺伊姆和庞培的发现激起。这一倾向见之于卡莱（*Callet*, 1741—1823）、维安（*Vien*, 1716—1809）、樊尚（*Vincent*, 1746—1816）和絮韦（*Suree*, 1743—1807）。这一倾向产生了达维德的《霍拉蒂之誓》，此画事实上是一种新艺术的宣言（图476）。

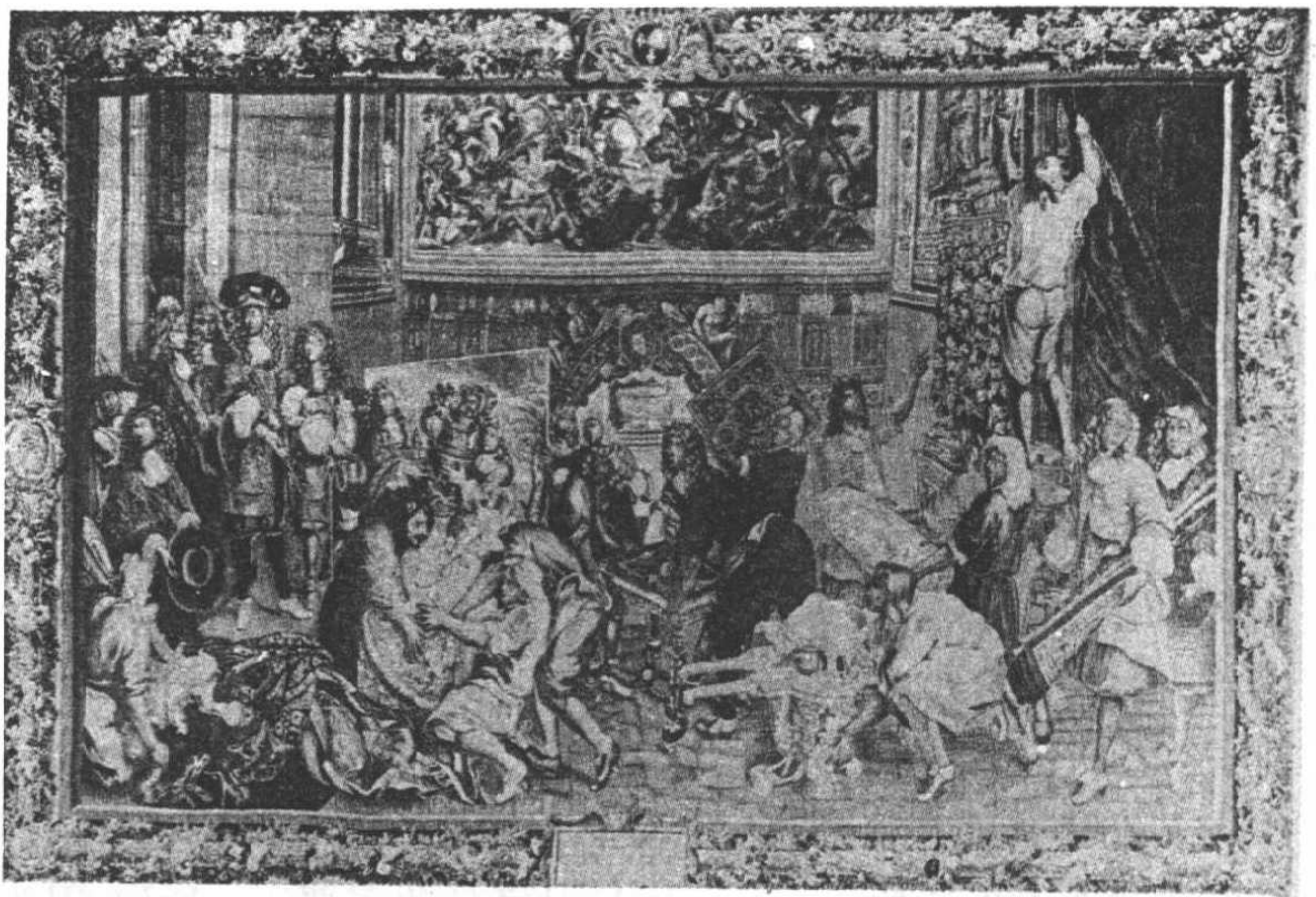
工艺美术

工艺美术在十七和十八世纪中有着相当的重要性，那是社会生活和个人生活的讲究——产生对家具的需要——所致。因为法国已经为欧洲显示了使“生活艺术”完美的方法，故而十八世纪法国生产的各类家具受到外国的模仿，并非意外之事。

一六六二年，王家家具制造工场（*Manufacture Royale des Meubles de la Couronne*）——戈贝兰工场——的建立，是法国家具制造获得成功的决定性因素（图466）。萨沃内里工场建于一六〇四年，专制地毯，一六六四年建立的博韦工场，制造小型挂毯（小点子花纹 *petit-point*），这种挂毯常用作椅罩。

在法国，室内装饰的过度与建筑的简朴形成对照。房间里布满油漆的镶板，上面的镀金和雕饰使之益发生辉。摄政时代中，路易十四王朝仍然流行的大房间和厅堂不再时兴，建筑倾向于分成更小的房间（*piece*），每一间均用作专门的私人活动或社交活动。尽管社交礼仪日益简化，但这些适于居住的房间的装饰依然十分丰富。

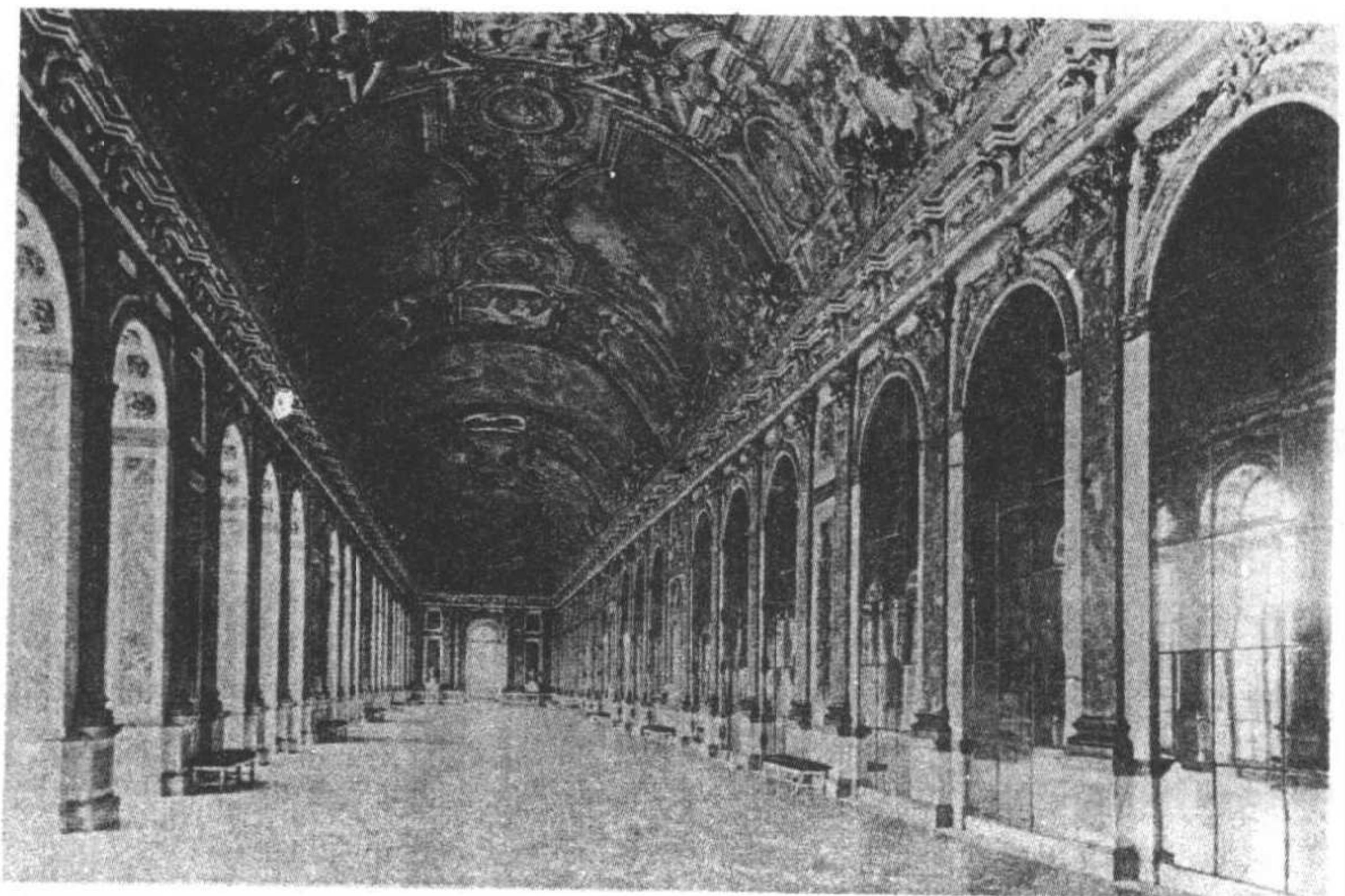
十七世纪时的室内，家具不多（椅、落地式支架、桌、床、



466. 一六六七年十月十五日路易十四参观戈贝兰工场 挂毯

戈贝兰工场织造 据夏尔·勒布伦的图稿：国王的历史

467. 凡尔赛宫 镜廊 勒布伦和朱尔·阿杜安—芒萨尔建 1679—1684



镶嵌柜)，但都很笨重，往往沿墙排成一行。摄政时代的家具较为轻巧，可以放在室内的任何地方。各式各样的、应各种不同需要的家具开始生产（平面或卷顶的书桌、屏风、写字台、书架、工作台、梳妆台、十五子游戏桌、衣柜、方便桌、碗碟柜、橱；各类椅凳、高椅、轻便扶手椅、书房扶手椅、安乐椅（*Marquises and bergeres*）、“贡多拉”（“*gondola*”）扶手椅、高背扶手椅、“公爵夫人”沙发和长靠椅、“公爵夫人”四帐杆床和各式各样的床）。这些家具做工精巧，用料考究（贵重的木料、上漆、上光），最豪华的还镀金。挂毯继续生产；但是由于一味模仿绘画——让·巴·乌德里所强加的，一七二六年起他主管博韦工场——这一工艺美术形式迅速地走向衰微。

十七世纪中，建筑性家具的文艺复兴式持续于全欧，唯法国例外，在路易十四王朝，法国走向一个新的方向。欧洲在十八世纪方才放弃文艺复兴式而取法国式，并以巴洛克式的强调解释之，导致——特别在威尼斯——装饰过分的家具。然而，西班牙、葡萄牙和荷兰坚持建筑性风格，一直到一七三〇年左右（图468）。由于采用来自巴西的蓝花楸属植物的木材，葡萄牙制造出不同寻常的、雕刻般密度的家具。同时期的英国，自一七二五年起使用桃花心木而有其独特的发展。英国家具的演变，从奇彭代尔式（*Chippendale*，以奇彭代尔家族名名之，其中最突出的是托马斯 *Thomas*，他于一七五四年出版一册著名的样式目录）的带点中国风格的曲折形式，过渡到亚当时期的严肃、轻巧和优雅的设计。这两种风格深深影响葡萄牙，葡萄牙于一七〇一年与英国签订贸易协定而与英国联系甚密。

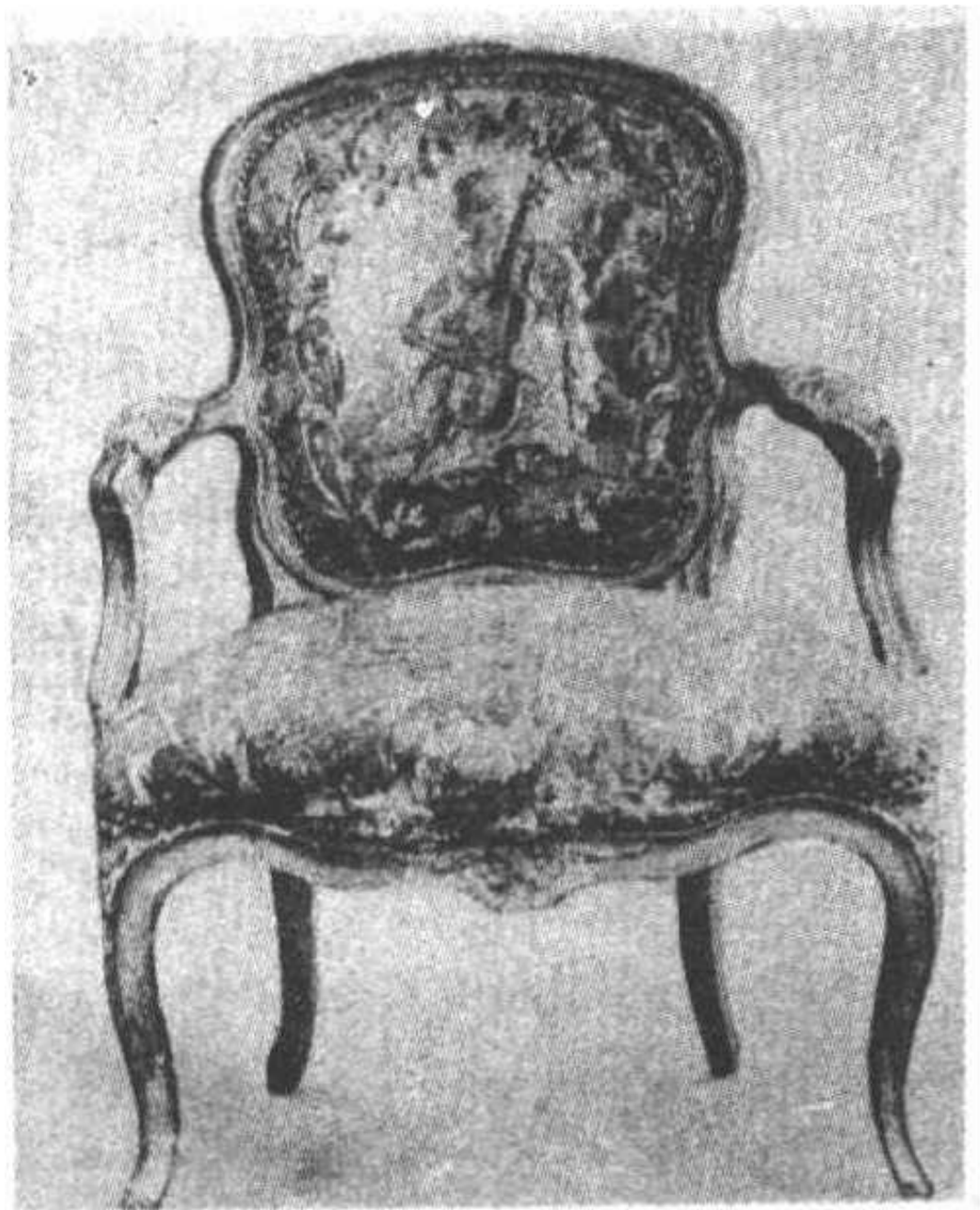
法国的珠宝饰物在全欧最负盛名。在法国几乎无实例遗世，里斯本博物馆藏有唯一完整的一套十八世纪的珠宝饰物，那是



468. 荷兰式衣柜 十八世纪 阿姆斯特丹艺术博物馆

葡萄牙唐·若泽 (*Dom Jose*) 在法国定制的。为俄国凯塞琳二世制作的一套珠宝饰物——长期保藏完好——于二十年前破碎。

由于日常生活的日益需要，陶瓷得到巨大的发展。意大利陶器在十七世纪衰落，从那时起，荷兰白釉青色 (*Delft*) 陶器、纯蓝色及其它颜色的瓷器——许多是中国瓷器的仿制品——风靡欧洲 (图474)。法国许多地方陶器作场的产品大量出口 (鲁昂、内韦尔 *Nevers*、穆蒂埃、马赛、施特拉斯堡)。英国最佳的陶瓷出于乔赛亚·韦奇伍德 (*Josiah Wedgwood*) 之手，他在斯塔福德郡埃特鲁里亚工场 (建于一七六八年) 制造新古



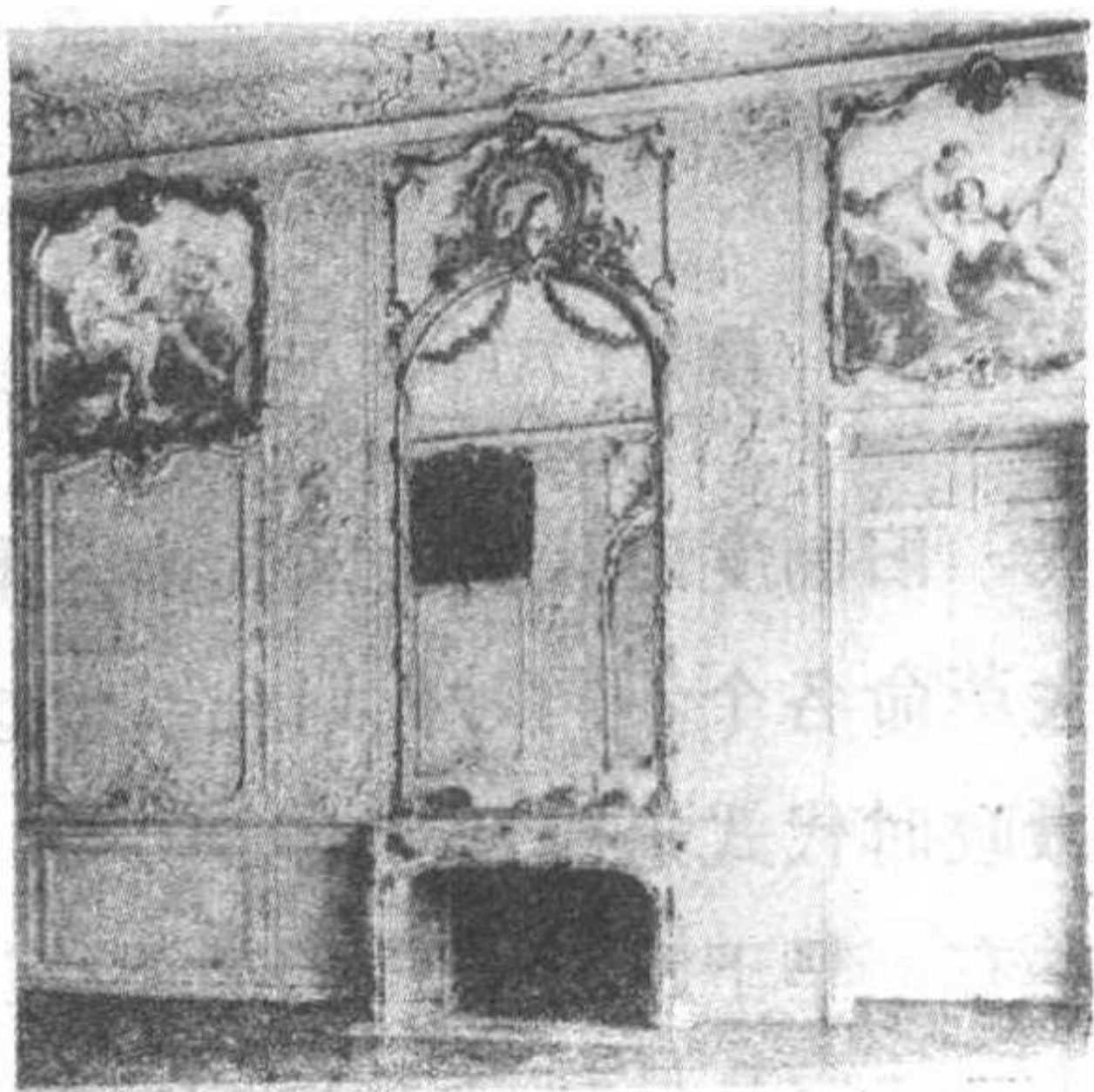
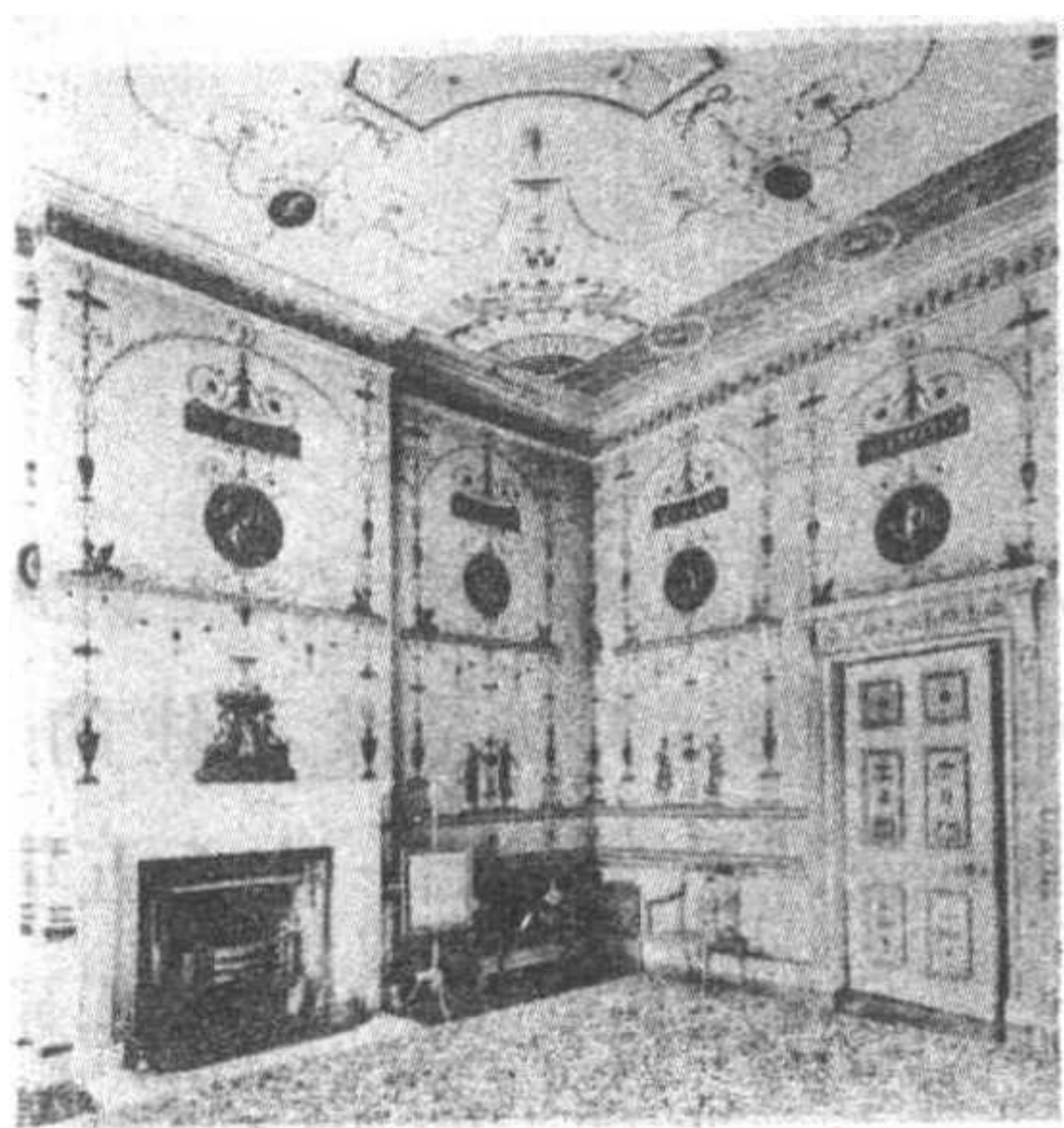
469. 轻便扶手椅 路易十四时代 巴黎装饰艺术博物馆

470. 威尼斯式扶手椅 十八世纪 安德烈亚·布鲁斯托隆制 威尼斯美术院

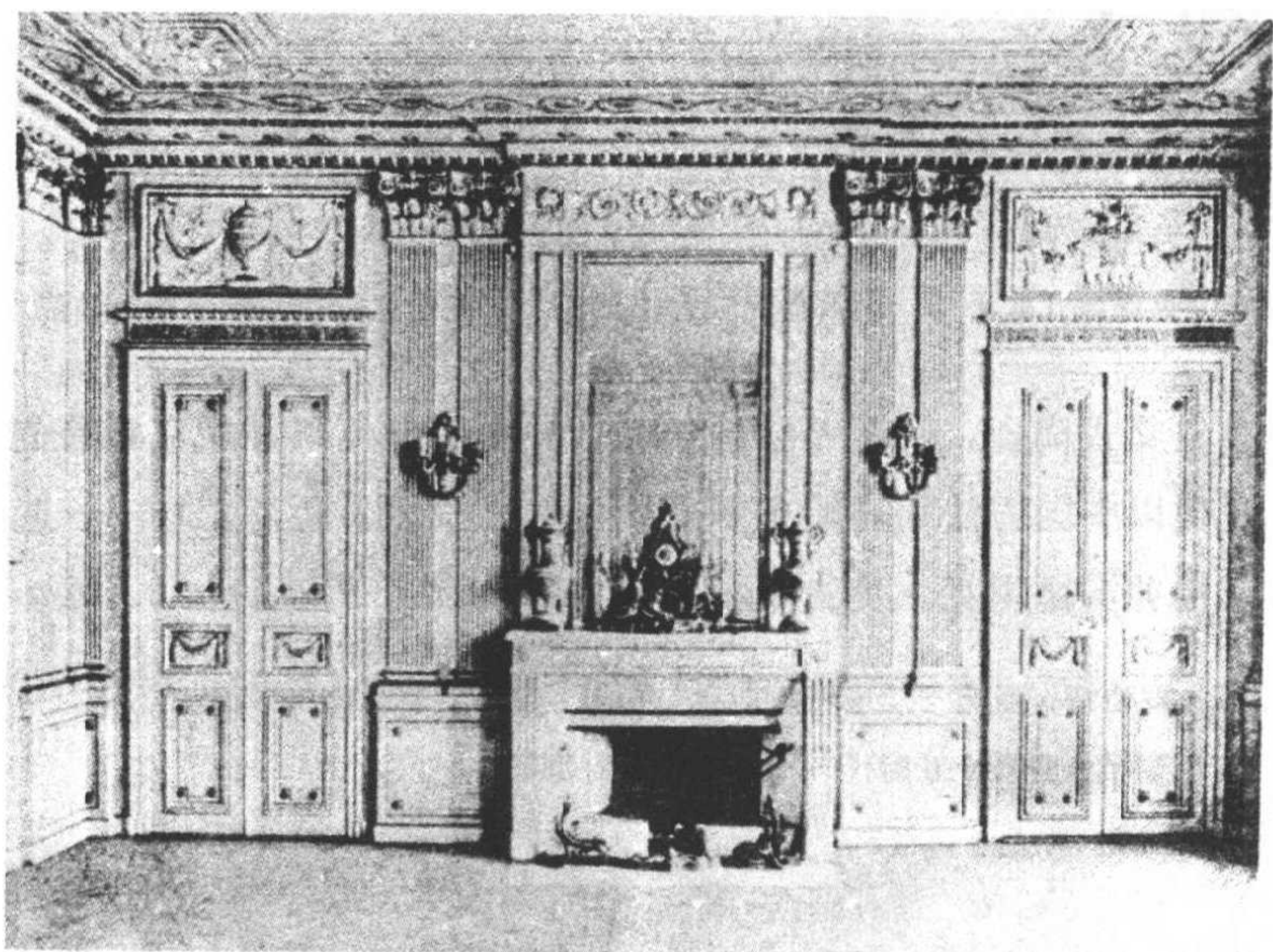
典主义式陶瓷，甚至希腊的仿品。一七〇九年，在萨克森首先发现以中国方法用高岭土制造硬湿粘土瓷器。迈森工场——选帝侯弗雷德里克·奥古斯塔斯一世(*Elector Frederick Augu-*

471. 罗伯特·亚当 “埃特鲁斯坎”装饰 奥斯特利公园 1775—1777

472. 客厅 路易十五时代 巴黎苏比斯府邸

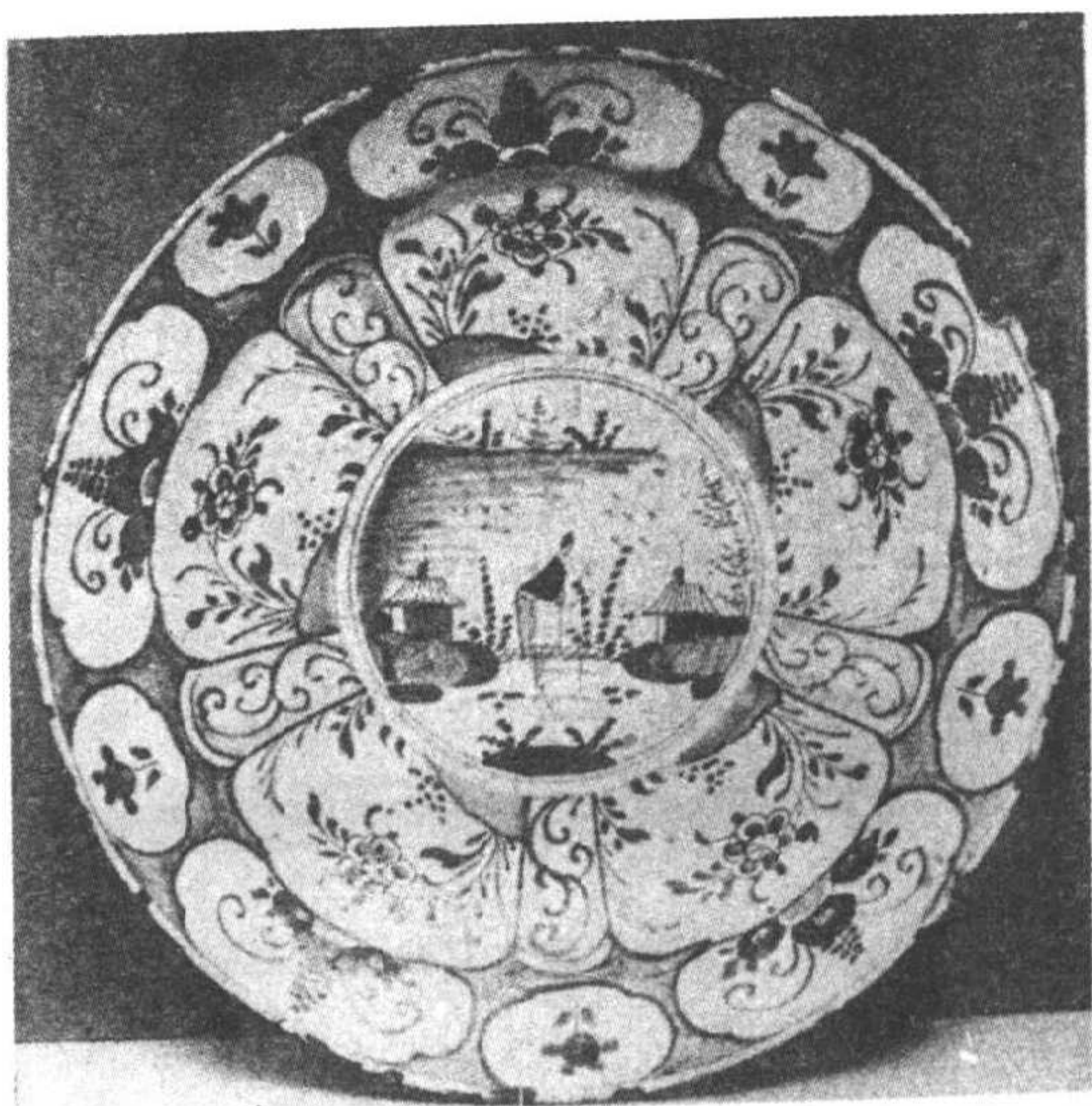


stus I)建于十八世纪初叶——生产贵重的餐具和洛可可式装饰陶瓷品。德国的作场采用新的制作法。法国在一七六九年后才有能力生产硬瓷，那时在圣伊里埃克斯 (*Saint-Yrieix*, 利穆赞) 发现高岭土。塞夫勒 (*Sèvres*) 陶器始于一七五三年。葡萄牙用陶瓷作壁饰，最初是多色，但在十八世纪限于蓝色，结果是陶瓷饰面被叫作“青色面” (*azulejos*)。



473. 客厅 路易十六时代 日内瓦内克尔府邸

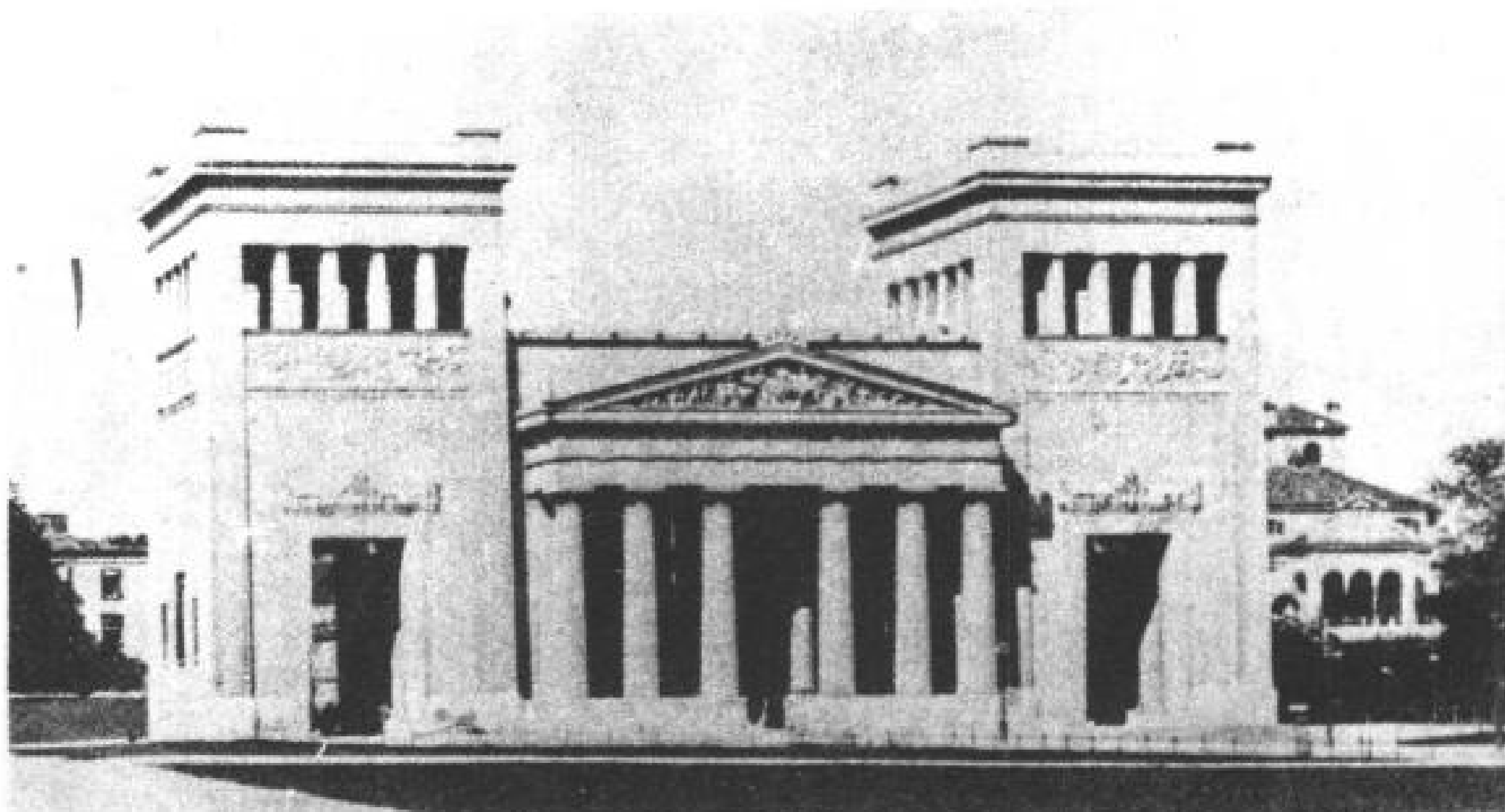
旧制度时代的法国装饰艺术风格，根据从路易十三王朝到大革命各个不同时代划分，但这样粗糙的分类法是靠不住的。摄政时代式追溯到一七〇〇年，而路易十六式始自一七五五年左右，早于路易十五之死（一七七四年）。庄重和沉闷的路易十三式家具反映了十六世纪的建筑观点。路易十四式家具被点



474. 中国纹样的荷兰白釉蓝彩盆 巴黎装饰艺术博物馆

缀着镀金的巴罗克式装饰所美化,但设计呆板。摄政时代式——不过是路易十四式的第二阶段——采用贝壳形装饰（称作岩状饰）和曲线轮廓。弯曲的线条和不对称的“岩状”，在所谓的路易十四式中变得更为明显。这种样式的轻便扶手椅令人赞叹不已地适应人们对椅子所需要的全部心理上和身体上的用途，那是文雅和文明的杰作（图469）。从整体上来说，这个时期——其风气系德·蓬帕杜尔夫人（*Madame de Pompadour*）所开——是法国装饰最倾向于“岩状”的流畅优雅性之时期，这种鉴赏力被中国的影响所加强，亦引起上漆和高度上光家具的时兴。

对“岩状”式的反动出现于一七五五年，雕刻师科尚（*Cochin*）——七四九年到过意大利——出版《对宝石匠和木雕师

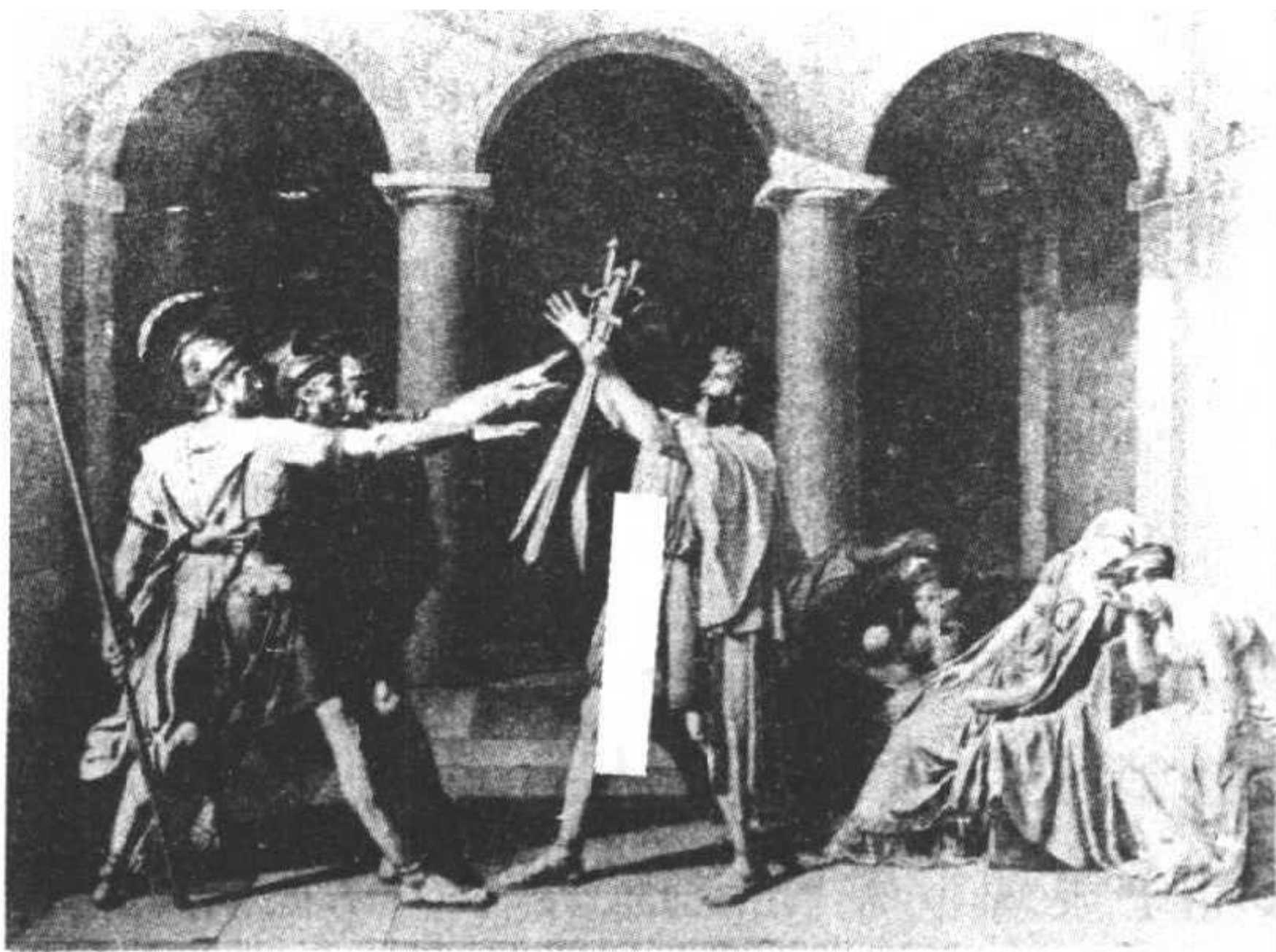


475. 莱奥·冯·克伦策 雅典卫城柱廊式入口 慕尼黑 1848—1860

的呼吁》，在书中告诫他们放弃使用“扭曲的、过分的花纹”而回到直线上来。马里尼侯爵(*Marquis de Marigny*)——一七五一年至一七七三年的美术界领袖——使科尚的思想盛行一时。象室内装饰一样，家具亦复归直线，有时候牺牲了实用的价值。室内开始采用外部建筑的凹槽壁柱和山墙，仿埃尔库拉诺伊姆和庞培出土的花叶饰成为时尚。尽管返归直线，但并不意味着返归简朴，路易十六王朝的装饰和家具依旧相当花俏，即所谓的五人执政内阁时期式，在旧制度时代后，带来了清教主义的转折点。

X 十九世纪转折点

一心欲科学地驾驭自然力的现代世界，已经看到令人难忘的创造性紧张状态的松弛，这种紧张状态从其初期起，就引导西方文明探索在艺术作品中表现世界。然而，作为突然发现自身没有一个较大天才的欧洲之继承人，法国依然抚育了一个画派，这一画派在十九世纪中产生了许多足以与前代大师相匹敌的巨匠。这些人——我们现在给予他们以第一流的历史地位，但他们多半被同时代人所藐视——帮助我们忘记那帮平庸者，在昙花一现的荣华中，官方的荣誉和奖赏雨点般地落在那帮平庸者的头上，一个暴发的、自鸣得意的社会在这帮平庸者中找到了其自身毫无价值之慰藉的反映。少数天才给予我们共同的艺术遗产以众多重大的表现，足以与该世纪的伟大文学作品并驾齐驱；但是那帮平庸者仍然是他们时代的真实表现。现在已被遗忘的建筑师、雕塑家、画家和装饰艺术家们显示出各种倾向，这些倾向汇集而创造了一种“风格”，这种风格是国际性的。德拉克罗瓦、库尔贝、马内、高更在欧洲其它地方无出其右者。但是巴黎保罗·德拉罗什 (*Paul Delaroche*)、慕尼黑卡尔·冯·皮洛蒂 (*Karl von Piloty*)、布鲁塞尔路易斯·加利亚特 (*Louis Galliat*)，是“同胞天才”。在法国奥拉斯·韦尔内 (*Horace Vernet*)、德国阿尔弗雷德·雷特尔 (*Alfred Rethel*) 或安特卫普尼凯斯·德·凯泽 (*Nicaise de Keyser*)——



新古典主义

476. 路易·达维德

霍拉蒂之誓

1784 巴黎罗浮宫



浪漫主义

477. 德拉克罗瓦

萨尔达纳帕卢斯之死

一八二七年沙龙

巴黎罗浮宫

现代绘画的

现实主义

478. 库尔贝

艺术家的工作室

局部

一八五五年沙龙

巴黎罗浮宫



印象主义

479. 马内

草地上的午餐

落选沙龙

1863 巴黎罗浮宫



四个时期

都绘制战争画——的作品中，有着共同的历史观念。正是这些受到社会大力支持的艺术学家们组成了一个打破国界的流派，韦尔内在比利时有他的模仿者，而里昂的宗教装饰家画派则受德国“拿撒勒人”派（“Nazarenes”）的启示。

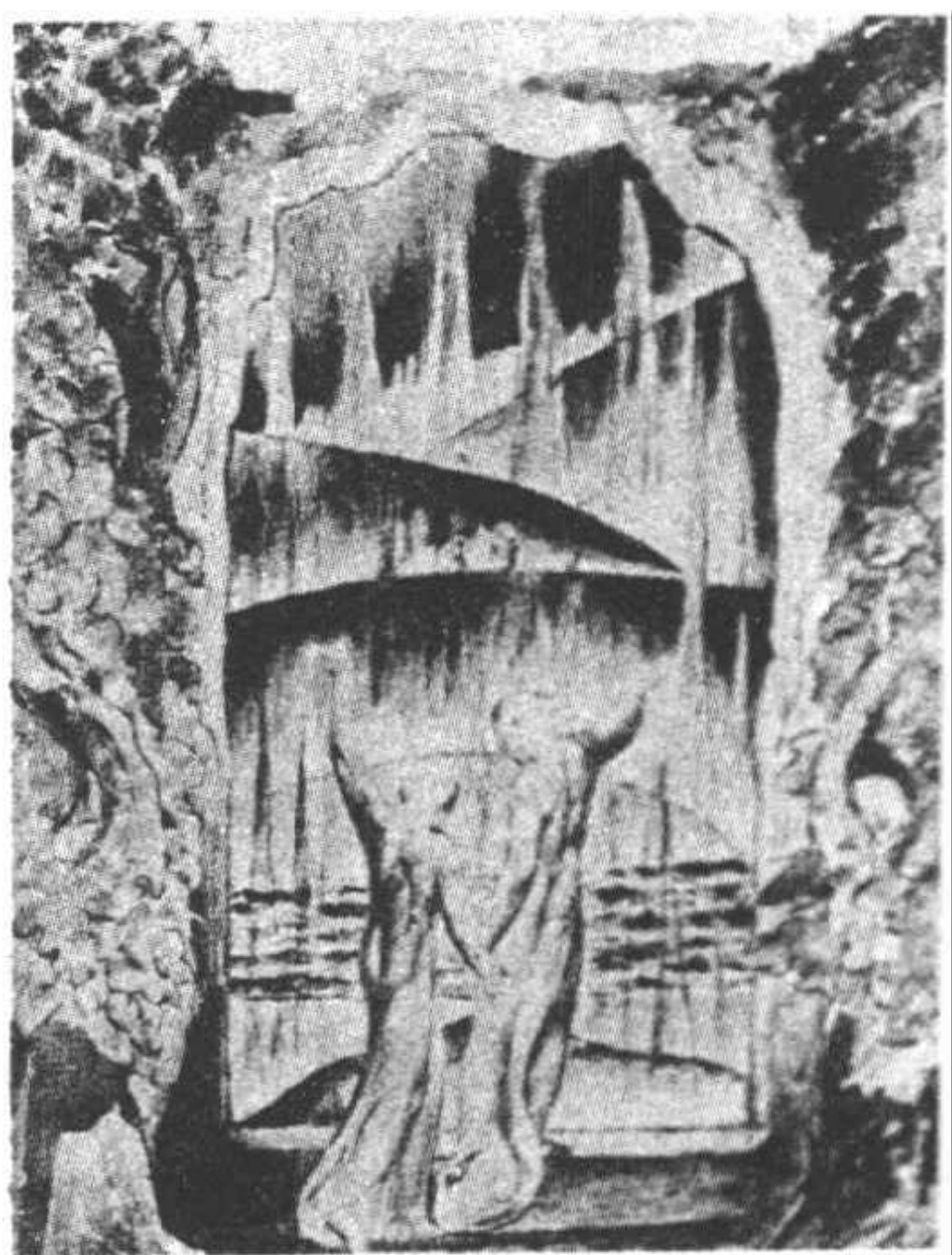
这一国际性的联合在共同的出发点中有其渊源，一七五〇年至一八〇〇年的新古典主义（*neo-classicism*）是集欧洲各流派之大成。西方文明，每当经历转折点的时候，总是向它的母亲文明求援，即是说，向古典的古代求援。在卡洛林王朝，当皇帝欲结束蛮族的混乱时，情况就是这样；十五世纪中，当意大利为新文化——将此奉献给世界以替代衰落的哥特式——开路时，同样的情况又一次发生。但是布拉曼特和拉斐尔的古典主义——从那种成就中冒出来——立即被巴洛克美学的意外胜利所挫。这一次是法国和英国坚持古典主义。一七五〇年前后，英国人、法国人、德国人和意大利人，在希望避开洛可可所引向的死胡同时，看到唯一的选择是求助于古典艺术，那一直是西方美学的支柱。埃特鲁斯坎、坎帕尼亚（*Campanian*）和希腊等遗址的发现，展示出比在罗马艺术中发现的更为纯粹的范例。英国——被她自己的帕拉迪奥式的鉴赏力所鼓励——在对雅典建筑的直觉想望中为欧洲起了带头作用。表现艺术开始在古代雕塑和绘画中寻求原则。即使英国的一些学院派的确走在达维德（*David*）的前头，那末，亦是达维德给这些渴望以形式的尊严，这立即抓住了整个欧洲的想象力。达维德扫除了一切戏剧性的装饰——古代在其中窒息了二百年——以希腊和罗马的真正服饰和环境替代之，占据了与曼泰尼亚不无相似的地位，后者摒弃了用以描绘罗马皇帝的中世纪铠甲，换以*laurica*和大氅（*paludamentum*）。达维德给这种美

学以最后的形式，这一形式在本世纪内统治了欧洲和官方的法国画派：线条和体积高于色彩，思想高于感觉；图画——构图受理性的数据和题材之支配——被认为是彩绘浮雕，丝毫没有色调变化的冷色调用以加强雕像般的效果。达维德的艺术倾向于赋予体积以假象，他的门生安格尔的艺术——受希腊饰瓶的启示——却把形象弄平，暗示花叶饰的全部优雅性。与此同时，就在安格尔创造他的线状风格之时，在罗马的一些德国画家于一八一〇年在圣伊西多罗（*San Isidoro*）修道院内，以“拿撒勒人”为名集结在一起。他们探索新的美学公式，但不是古人中，而是在文艺复兴中。误以为佩鲁吉诺和拉斐尔的早期作品中明显的流畅是上乘，不可思议的热情使他们采用这些大师的形式和构图，从而创造了——无疑尚未认识到——一种受壁画老套子启示的新学院主义。这一运动在全欧产生反响，其迹象至今在巴黎的一些教堂中尚能见到。三十年后，一群英国画家更新这一美学，他们称之为“拉斐尔前主义”（“*Pre-Raphaelitism*”），并注入若干现实主义成分。

新古典主义的美学——产生于被希腊艺术的重新发现所激起的热情，加之要中和洛可可式的意图——不幸地发觉其自身与思想和情感的总的演变格格不入，这种演变促使西方在浪漫主义的形式中发现人类意识的新形式。这时期的心神不宁的艺术家们发现他们在以雕塑为范例；当他们倾向于通过艺术表达热情的时候，又出现了理想主义美学；当他们对中世纪感兴趣的时候，他们被要求按古典模式塑造一切。这一切冲突引出了一场大混乱。第一代浪漫主义艺术家——我们称之为前浪漫主义者（*Pre-Romantics*）——以崭新的新古典主义技巧武装自己，在努力使形象动态化和变幻化而弄得精疲力尽，诸如威

廉·布莱克 (*William Blake*, 1757—1827)——被但丁、密尔顿 (*Milton*) 和米开朗琪罗所萦绕——和他的朋友英国—瑞士画家亨利·富塞利 (*Henry Fuseli*, 1741—1828), 后者的灵感与戈雅相关, 但他在新古典主义的拘束衣中痛苦地挣扎, 那一代中唯戈雅能够挣脱, 创造了一种浪漫的技巧, 顺便提一句, 却无前途。在法国, 普律东 (*Prud' hon*, 1758—1823) 将形象淹没在阴暗中, 避开这个困难, 而吉罗代 (*Girodet*, 1767—1824) 试图将奥西恩 [*Ossian*, 传说中三世纪左右爱尔兰和苏格兰高地的英雄和诗人。] 和夏托布里昂 [*Chateaubriand*, 1768—1848, 法国诗人。] 的灵感与达维德的英雄风格合二为一。在德国, 菲利普·奥托·龙格 (*Philipp Otto Runge*, 1777—1810) 绷紧他的线条和造型, 迫使他的色彩从僵硬的风格中挤出一点人情味。

一种从根本上适合于浪漫主义观点的技术, 只能在为色彩的感情意义而运用色彩的威尼斯画派, 或尤其在被学院派瞧不起的画家鲁本斯那里, 才能找到。那是在达维德的工作室里, 天才的格罗 (*Gros*) 重新发现了被遗忘的语言, 将其与浮雕构图的达维德原则并用。一八二〇年, 两位艺术家走在前面, 即热里科和德拉克罗瓦, 在格罗所树立的榜样中添加英国的成分。热里科仍旧以雕塑家的眼光看待绘画, 但德拉克罗瓦重新发现了丁托雷托、韦罗内塞和鲁本斯所共有的交响乐式的、空间的绘画原则。这是真正的浪漫主义造型法则, 可是, 除了一些模仿德拉克罗瓦却丝毫不理解德拉克罗瓦的末流艺术家外, 它没有当真的追随者。浪漫主义的发展一开始就受到挫折, 不是任何教条的专制之故, 而是现实主义 (*Realism*) 的老调所致。现实主义迎合中等阶级懒散的想象力, 使艺术成为复制他



前浪漫主义者

480. 戈雅 理智沉睡招鬼来 铜版组画幻想曲之一 1799

481. 威廉·布莱克 地狱之门 水彩 伦敦塔特美术馆

们唯一关心的物质世界之手段。一八三〇年至一八五〇年间，新古典主义和浪漫主义在建筑、绘画和一切装饰工艺中，制作一种功利主义的艺术，法国人称之为“路易—菲利普式”，德国人则称之为“比德尔迈埃尔式”（“*Biedermeier*”）——一种为店主而作的艺术。由于新古典主义和现实主义之间不自在的联盟产生了这种不纯的美学，浪漫主义题材便博得了公众的青睐。这就是在法国由保罗·德拉罗什、路易·布朗热（*Louis Boulanger*）、奥拉斯·韦尔内、阿里·舍菲尔（*Ary Scheffer*），在德国由迪塞尔多夫（*Dusseldorf*）画派，在比利时由路易·加利亚特、瓦佩尔斯（*G. Wappers*）、尼凯斯·德·凯泽所产生的艺术；而在布鲁塞尔，安托万·维尔茨（*Antoine Wiertz*）自以为是一个新米开朗琪罗，不过是证明他根本无能创造一种与他的主张相符的技

巧。梅索尼埃在法国，亨利·德·布拉克拉埃(*Henri de Brackelaer*)在比利时，以逼真酷似取悦中产阶级，当用以描绘过去的题材时，这种手法复活了风俗画。

这一诸事自相矛盾的情况，说明了何以在法国——艺术家有足够的天才超越盛行的平庸之唯一国家——创造性的才能独能感知变革的策略。官方艺术鬼话的不断失灵偏偏反而使它们负隅顽抗，因而印象主义发觉它比浪漫主义和现实主义更难以得到承认。

四种主要的艺术运动显示了十九世纪中法国天才的连续性：新古典主义(*Neo-Classicism*)、浪漫主义(*Romanticism*)、现实主义(也许称之为自然主义*Naturalism*更为确切)和印象主义(*Impressionism*)。虽然它们出自一系列彼此的对抗，但从历史上来看，它们却是接续的演变，从虚构走向自然，从理性解释走向感觉的记录，从理想美走向观察到的事实。风景画——在绘画中愈来愈变成其主要的目标——不象主题画那样面临如此严重的阻碍。幸运的是，古代无能为风景画家提供现成的范例以供模仿，为了补偿这一点，他们极力抄袭普桑。但是在将自然降低为形式的辞典之同时，新普桑主义(*Neo-Poussinism*)并未禁止直接的研究，这一途径使得科罗能够从新古典主义的血统中得到发展。摆脱浮雕专制的风景画家，能够找到适宜于浪漫主义表现的技巧，同时向荷兰画派学习。这根线由两位同时代人——英国人约翰·克罗姆(*John Crome*，生于1769)和法国人乔治·米歇尔(*Georges Michel*，生于1763)接续。在法国，一八三〇年或巴比松(*Barbizon*)画派，追随这一新荷兰(*Neo-Dutch*)传统，在森林的孤寂中、树木的有机力量中和大地的坚实中传达大自然的无限性。水彩画法

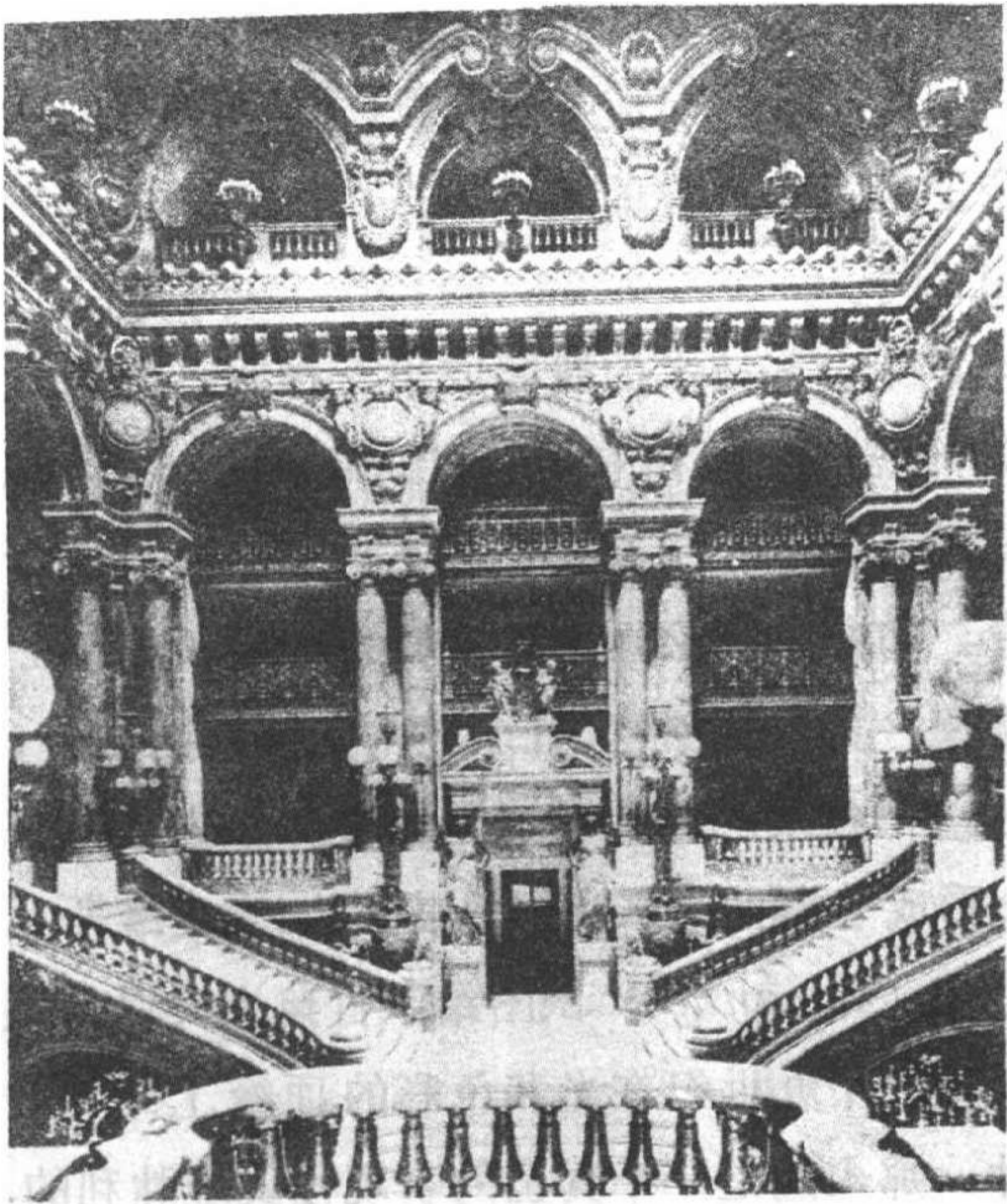
的日益使用，使英国画派发现了表现光和大气的的手段：约翰·康斯特布尔（*John Constable*）丰富了调色板，特纳（*Turner*）则在浪漫主义式想象的艺术和视觉的纯粹表现中徘徊——法国印象主义所遵循的道路。

印象主义继承本世纪全部技术的研究成果，在明亮的描绘（*peinture claire*，即根据亮色调和中间色调画暗色调）中发现了曾经如此拼命探索的技巧：不再有线条，不再有体积，只有纯粹色彩的直接信息。印象主义绘画是对浮雕的姗姗来迟的胜利。由于马内和克洛德·莫内的创建、许多艺术家热情的支持，一个有才能的集体，一个画派，形成了，他们的技巧是为这个迥然不同的美学——形成于本世纪末叶——服务的。当皮维斯·德·夏瓦纳（*Puvis de Chavannes*）试图给予古典主义以象征意义而使之复活的时候，十九世纪在光和色彩的顶峰上结束，涌现出数不尽的人才，那永远是一个真正的表现程式之胜利的必然迹象。

法国艺术

建筑和雕塑

十九世纪没有出现可称之为该世纪的建筑形式。直至一八五〇年，法国尚追随十八世纪末叶由布隆尼亚尔·夏尔格兰和勒杜发展起来的稳重的新古典主义式。佩尔西埃（*Percier*）和方丹（*Fontaine*）创造了帝国（*Empire*）式，那是路易十六式的壮丽的变体，不过后者主要表现于装饰和家具艺术。短暂的



482. 夏尔·加尼埃 大楼梯 巴黎歌剧院 1860—1875

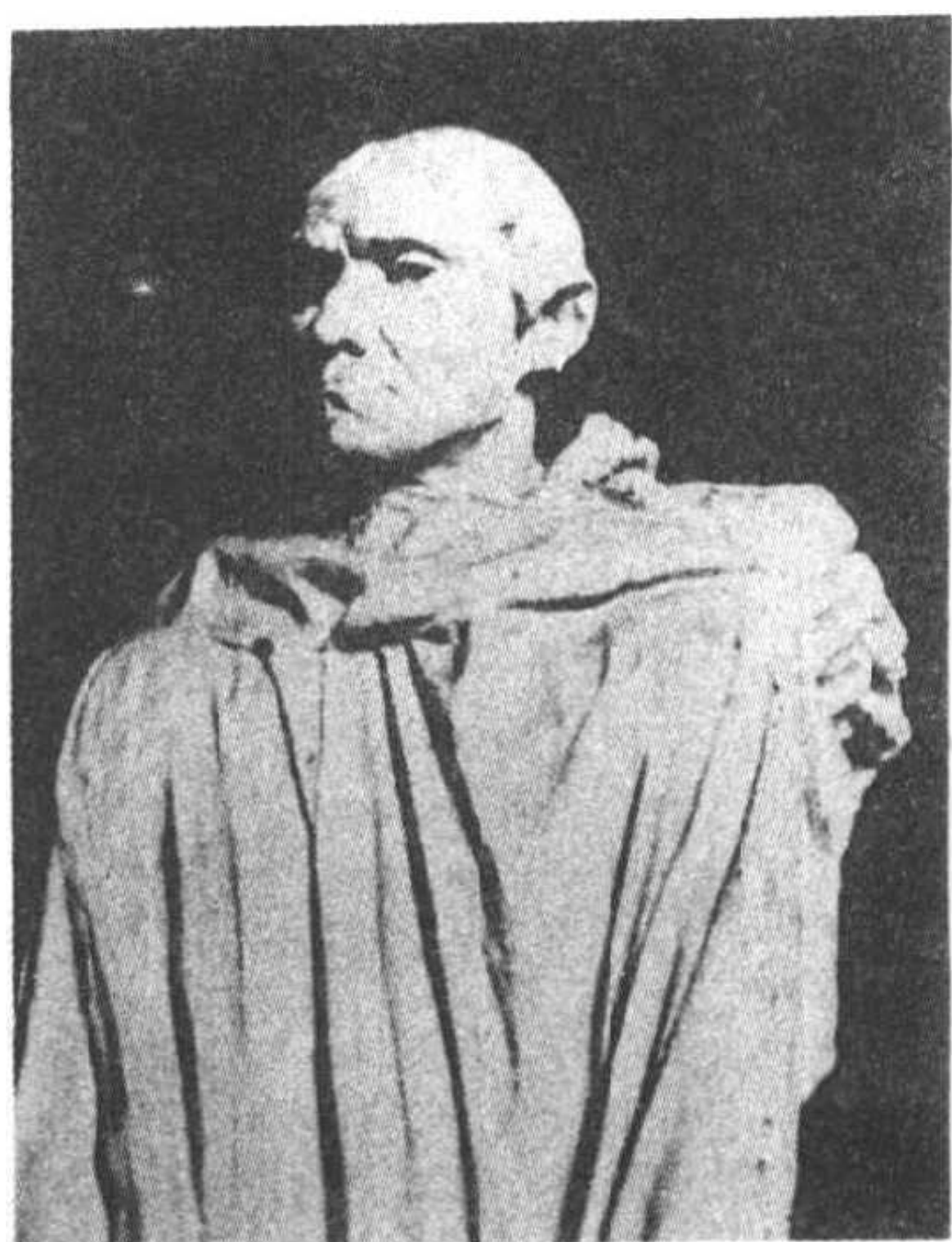
拿破仑王朝和连年的战争，使巴黎建设的巨大规划无法完成。营建的项目不过是：竞技场凯旋门（*Arc de Triomphe de Carrousel*）、交易所（*Bourse*）和旺多姆圆柱（*Colonne Vendôme*）。里沃利街（*Rivoli*）马德莱娜堂（*Madeleine*，科林斯式庙宇的摹作，原本作为“光荣堂”“*Temple of Glory*”）和星形广场凯旋门（*Arc de Triomphe de Etoile*）在复辟时期（*Restoration*）和七月王朝（*July Monarchy*）才建成。这一切作品标志着对巨大规模的崇尚。在复辟时期和路易—菲利普王朝，新古典主义式预示其本土的节制性到达了贫困的程度。拿破仑三世废弃新希腊的简朴，赞成多多少少受凡尔赛宫启



483. 弗朗索瓦·吕德 一七九二年志愿军（马赛曲）

巴黎凯旋门浮雕 1832—1834

示的豪华风格，适合第二帝国（*Second Empire*）资产阶级浮夸的鉴赏力。巴黎由奥斯芒男爵（*Baron Haussmann*）重新规划，他在这座古老的城中不恰当地布满贯穿南北的通衢大道，营造公共建筑，不幸的是这些建筑丑陋不堪。拿破仑三世时期的主要工程是罗浮宫的完成，由维斯孔蒂（*Visconti*）和勒菲埃尔（*Lefuel*）主持；歌剧院（*Opéra*, 1860—1875）由夏尔·加尼埃（*Charles Garnier*, 1825—1898）建成，一座绘画、大理石和镀金饰交相辉映的剧院（图482）。至一八九〇



484. 让·巴蒂斯特·卡尔波 菲奥克勒小姐胸像 石膏 巴黎罗浮宫

485. 罗丹 加莱义民 局部 石膏 巴黎罗丹博物馆

年，巴洛克式的鉴赏力——在所有这种夸张手法中正暴露出苗头——在新艺术 (*Art Nouveau*) 中明显地被接受，那是火焰式哥特式的“植物形”装饰的奇怪而短命的复活。在维奥莱—勒—迪克 (*Viollet-le-Duc*, 1814—1879) 的影响下，哥特式建筑在第二帝国时代又成为教堂建筑的流行样式。对建筑原则的研究兴起了不但在土木工程亦在建筑中的钢结构样式。

在整个十九世纪中，雕塑屈从于古代。帝国和复辟时期的雕塑家博西奥 (*Bosio*)、勒莫 (*Lemot*)、科尔托 (*Cortot*) 是有才能的装饰家。弗朗索瓦·吕德 (*François Rude*, 1784—1855)——他的杰作是星形广场凯旋门上的《一七九二年志愿军开拔》——找到一种英雄的和纪念碑的风格，这是格罗在绘画中的作为的对应，但他并未建立流派 (图483)。达维德·德·昂热 (*David d'Angers*, 1788—1856) 是一位肖像雕塑家，

其意匠富有浪漫色彩,但形式全无浪漫色彩。摒弃学院式的典型,直接研究动物,使巴里(*Barye*, 1796—1875)发现一种新鲜而又不破坏古典造型法则的活力。可是,卡尔波(*Carpeaux*, 1827—1875)——画家—石版画家杜米埃(*Daumier*, 1808—1879)的造型实验早于卡尔波——使雕塑摆脱了静态的习俗,从直接观察对象中追求动势、运动和生命力的效果(图484)。十九世纪最终在奥古斯特·罗丹(*Auguste Rodin*, 1840—1917)的新巴洛克式(*neo-baroque*)中找到了它的浪漫的表现主义,罗丹的狂热艺术——被雄伟的想法所折磨——留下了华丽的作品,这不适宜于纪念碑的表现形式(图485)。在整个十九世纪中,一大帮雕塑家——他们制作了成百上千的公共纪念碑——带着象他们的才能一样微不足道的犹豫不决,追随新古典主义美学。他们的最不足道的平庸之辈也许是普拉迪埃(*Pradier*, 1790—1852)。

绘 画

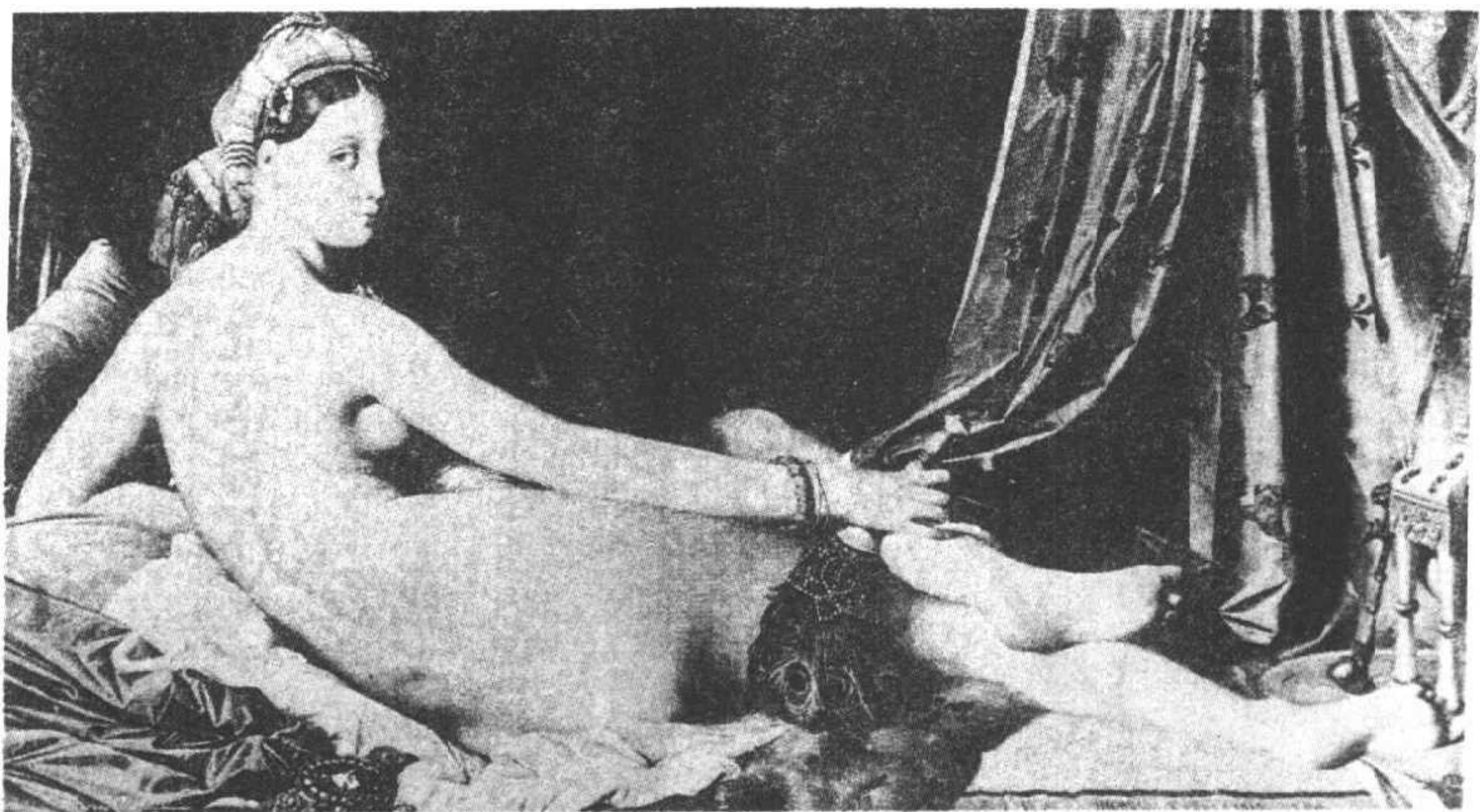
唯独绘画逃过了全面的破产,部分是因为绘画系个人的表现,而建筑和雕塑则基本上是公众的、社会的艺术。以安格尔、达维德为代表的新古典主义派及其呆滞但众多的追随者,依然认为绘画的主要作用是装饰性。它将图画的全部成分服从于受理性支配的等级制度,产生一种呆照,它们的形式之冷漠不允许阐述的自由。浪漫主义者使绘画摆脱了这种束缚,自十九世纪以来,在某些艺术家的手中,绘画表现了人们心灵的全部秘密,并成为探索自然奥秘的手段。

波拿巴主义(*Bonapartism*)的改宗者、革命者和弑君者

路易·达维德（*Louis David*, 1748—1825）在当代的事件（《拿破仑加冕典礼》，1807，罗浮宫；《鹰之分布》，1810，凡尔赛宫）中寻求十分适宜于英雄风格——基于古代的雕像——的题材，这种风格在《霍拉蒂之誓》（1784，图476）和《萨宾人的洗劫》（1799）中得到完美的表现。他的客观性的能力、人的形式之崇高观念，使他成为法国画派最伟大的肖像画家之一（图486）。他发展了一种庄重的、健康的技法，用调和得很好的半糊状（*demi-pâtes*）纯色作画，丝毫不留下笔触的痕迹，而



486. 路易·达维德 塞里齐亚特夫人像 一七九五年沙龙 巴黎罗浮宫



487. 安格尔 斜倚的后宫女奴 一八一九年沙龙 巴黎罗浮宫

又不象他的门生樊尚·勒尼奥 (*Régnault*)、吉罗代、热拉尔·盖兰那样色彩呆板。皮埃尔·保罗·普律东 (*Pierre-Paul Prud'hon*, 1758—1823) 的光影对比帮助他将新古典主义和十八世纪的哀歌体的浪漫主义式连接起来。在十九世纪中叶，美之典型 (*beau idéal*) 学说寄希望于让·多米尼克·安格尔 (*Jean-Dominique Ingres*, 1780—1867)，他是达维德的门生，一八〇六年至一八二四年在意大利，拉斐尔和希腊饰瓶的影响压倒了他的希腊雕像的倾向，以致使他偏爱花叶饰甚于体积。安格尔缺少达维德的英雄感，想象力十分平庸，因而他的巨作冷漠，毫无意义 (*《路易十三之誓约》*, 1824, 蒙托邦 *Montauban*; *《荷马之神化》*, 1827, 罗浮宫; *《圣西姆福里安之殉难》*, 1834, 奥顿)。对和谐的渴望——本能的甚于理性的，他精心选取特色——他的模特儿提供之——从而凭经验达到了目的。他的杰作是较小的、较狭窄的油画——肖像画、裸体画 (图487) 和令



488. 安格尔 建筑师勒絮尔像 素描 局部 巴荣纳博纳博物馆

489. 科罗 马里塞尔教堂 一八六七年沙龙 巴黎罗浮宫

人赞叹不已的素描（图488）。安格尔——一八三四年至一八四一年任罗马法兰西美术院（*French Academy in Rome*）院长——对官方艺术起着消毒的影响。他是一帮二流装饰画家的崇拜对象，其中最有代表性的是里昂伊波利特·弗朗德兰（*Hippolyte Flandrin*, 1809—1864）。然而，官方和公众的鉴赏力亦喜欢那些将贫乏的想象掩藏在无灵感的现实主义中的画家，如奥拉斯·韦尔内（*Horace Vernet*, 1789—1863），他的大量战争画充斥凡尔赛博物馆，或风俗画家梅索尼埃（*Meissonier*, 1815—1890）。保罗·德拉罗什（*Paul Delaroche*, 1797—1856）试图给历史现实主义以古典主义的气氛。托马·库蒂埃（*Thomas Couture*, 1815—1879）从波洛尼亚画派和韦罗内塞中汲取风格上的原则，反抗这一衰微，正是他为第二帝国的装饰家开创了风气。

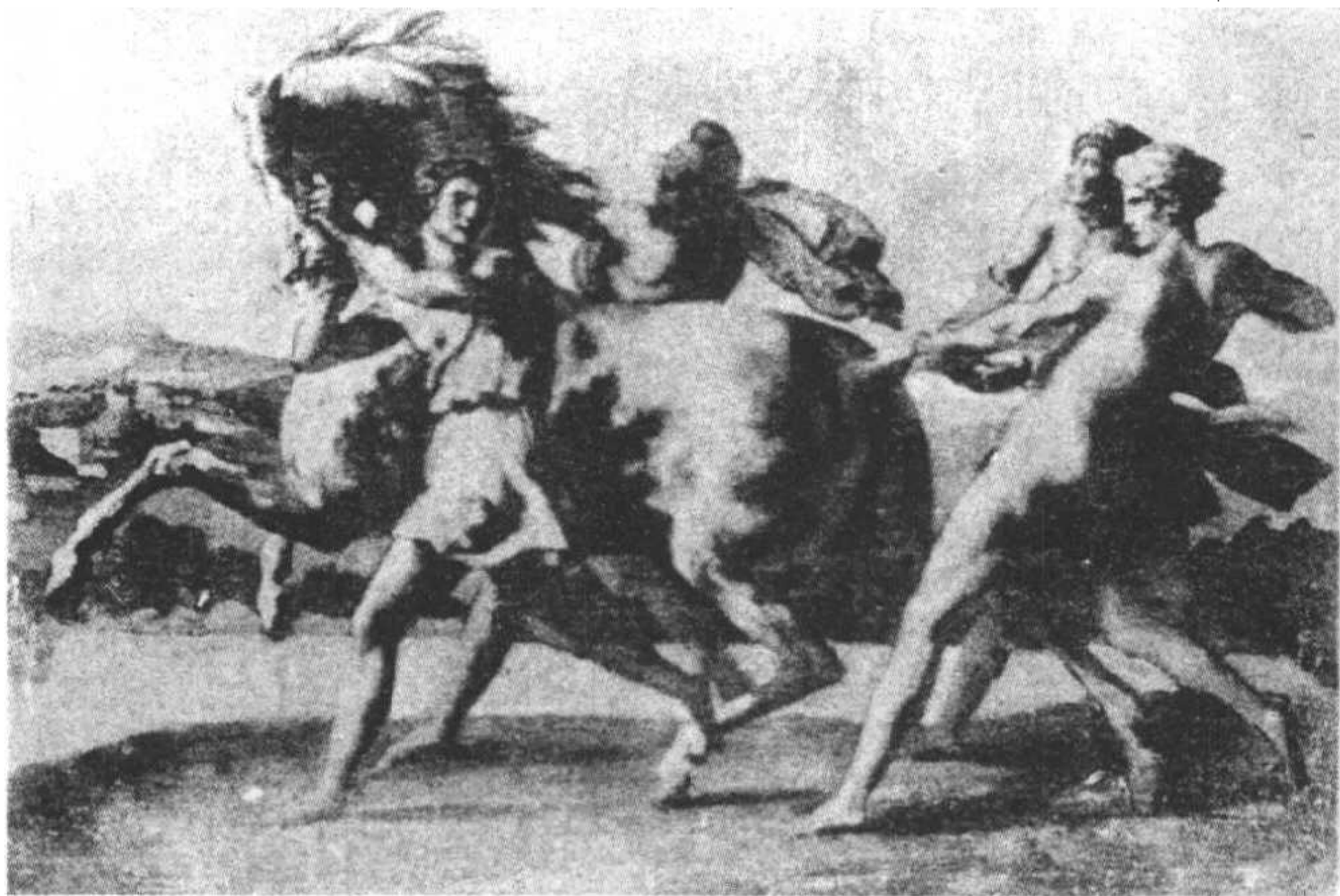
把自然当作舞台布景似地安排和教化的古典主义思想，被



490. 格罗 雅法的瘟疫 一八〇四年沙龙 局部 巴黎罗浮宫

一连串画家（如贝尔坦 *Bertin*、皮杜尔 *Bidault*）继续到一八五〇年前后。让·巴蒂斯特·卡米耶·科罗（*Jean-Baptiste-Camille Corot*, 1796—1874）终身追随在工作室内绘制风景画的体系；但他是古典主义派中唯一制作了相当于户外绘制的风景的人。在意大利和国内的漫游中，他绘制因点缀人物而显得开化的土地之永恒本质，这在最轻微的特质中都能感觉到，每一棵树和每一条小径，都充满人性甚于杂乱无章的、自然的意义。他的富有诗意的敏感，在给予风景画中的人物以日益增加的强调中可以看出，这成了幻想和感受的托辞（图489）。

在让·安托万·格罗（*Jean-Antoine Gros*, 1771—1835）——达维德的门生——的作品中可以找到浪漫主义绘画的起源，他描绘的战争场面，丝毫不降低其残暴性，达维德的美学一定



491. 热里科 马被奴隶拉住 1817 鲁昂博物馆

会根据美之典型的严格原则对之大加批评(《雅法的瘟疫》,1804, 罗浮宫,图490;《阿布基尔之战》, 1805, 凡尔赛宫;《埃劳之战》 1810, 罗浮宫)。他受到达维德的浮雕式构图的影响,可是在鲁本斯和威尼斯画家中找到了色彩的更为富于表现力的运用。在对浪漫主义的渴望与他的画派的教条禁锢之间的斗争中,格罗万分苦恼,竟至自杀告终。泰奥多尔·热里科(*Theodore Gericault*, 1791—1824)就对力量的崇拜来看,是属于帝国画派的,但他将英国影响引入法国。他——比被他顶礼膜拜的格罗更甚——被痛苦和死亡紧紧缠住(《梅杜萨之筏》, 1819, 罗浮宫)。他的早夭使该派丧失了一个伟大画家之成熟(图491)

欧仁·德拉克罗瓦(*Eugene Delacroix*, 1798—1863)——肖像画家,同样擅长历史画、静物画、风景画和人物画——渴望

进入世界性天才的行列，他们使绘画成了人类和自然的百科全书。他从盖兰接受古典主义的训练，但在鲁本斯、威尼斯画家和康斯特布尔的作品中探索表现法则。一八三二年摩洛哥之游使他接触到东方生活。在早期的作品中，旋转性的构图——径直穿过画面（图492）——不遵循任何法则，唯师法生活本身，他的戏剧性的紧张从不惟恐夸张（《希俄斯岛上的屠杀》，1814，罗浮宫；《萨尔达纳帕卢斯之死》，1827，罗浮宫，图477）。然而，在成熟时期中，他趋向于将浪漫主义的表现性注入古典主义



492. 德拉克罗瓦
自由引导人民
素描习作
巴黎罗浮宫

的形式系统中（《特拉扬断案》，1840，鲁昂；《君士但丁堡的陷落》，1841，罗浮宫）。这些倾向使他的主要装饰作品——在上议院图书馆（*Senate Library*）和下议院（*Chambre des Deputes*，1838—1847）及罗浮宫中——取材于古代。一八五三年和一八六一年在巴黎圣昂热教堂（*Chapelle des Sts.-Ange*s）中绘制的作品是他艺术和哲学的实证。泰奥多尔·夏斯里奥（*Theodore Chasseriau*，1819—1856）试图以浪漫主义调和安格尔的风格。

对感情和知识的新渴望，使人类与多方面的大千世界发生接触，宇宙的无限变化和深度，被隐藏在过时的人文主义中。乔治·米歇尔（*Georges Michel*，1763—1843）在巴黎北郊的旷野中寻求这种回声。浪漫主义风景画家在枫丹白露森林和巴比松小村的周围，试图遵循荷兰和英国的技术范例。泰奥多尔·卢梭（*Theodore Rousseau*，1812—1867）、朱尔·迪普雷（*Ji-*



493. 卢梭 贝斯基尼村 一八六四年沙龙 纽约弗里克收藏

494. 杜米埃 唐吉珂德

慕尼黑新绘画馆



les Dupre, 1811—1889) 和纳西斯·迪亚兹 (*Narcisse Diaz*, 1807—1876), 更接近大自然的奥秘, 但除了卢梭——他的客观的眼光透过外形窥见事物的内在意义——之外, 他们都将自然看作就象他们自己的灵魂那样热情、激烈、不安和富有戏剧性。

在旧制度时代中, 艺术是国王或贵族的侍女, 但十九世纪使艺术恢复成为中世纪有过的精神上的迫切表现。固然, 米勒、杜米埃和库尔贝等——在一八四八年荣膺现实主义者称号者——始终主要被人类的戏剧所吸引, 在对人类的探索中, 他们研究



495. 马内 伦敦

议会大厦

私人收藏

民众——普通的人们，他们的人性具有永恒和不朽的价值。让·弗朗索瓦·米勒（*Jean- Francois Millet*, 1814—1875）以一种宗教的、几乎仪式主义的严肃——令人回想起中世纪教堂对十二个月（*Months*）的论述——颂扬艰苦农耕的尊严。奥诺雷·杜米埃（*Honore Daumier*, 1808—1879）以深挚的同情记录城镇中新的产业群众的赤贫。象库尔贝一样，他是一位热情的社会主义者，他的石版画对中产阶级的自私自利痛加抨击。杜米埃厚涂得厉害的、激烈的绘画，也许是十九世纪最成功的“浪漫主义”（图494）。居斯塔夫·库尔贝（*Gustave Courbet*, 1819—1877）为同时代资产阶级顽强、原始的人性，绘制了令人反感之极的图画，入木三分；在绘画中，他歌颂农庄和大地的泥土甚至粪便。与科罗——他表现了纯粹的法国传统，法国传统认为绘画是头脑的活动或心灵的展现——相比，库尔贝是

一位感觉粗鄙的画家，代表着法国画派的转折点。摒弃古典主义者的细针密缕的技法和德拉克罗瓦发现的别出心裁的、精巧的色彩源泉，他建立了一种全然本能的画法——用画刀重叠厚涂（图478）。

一八四八年的现实主义者拒绝虚构，拒绝他们的眼睛所看不到的日常生活中的东西，但仍然保留了浪漫主义的若干东西，即英雄的气氛、颂扬人类境遇的伟大和痛苦之倾向。一八六〇年前后，我们可以看到这种浪漫的和平民的自然主义向分析的现实主义之过渡——马内的城市现实主义和印象主义者。

在一八六三年的“落选沙龙”（*Salon des Refuses*）中，建立印象主义画派的画家们第一次意识到他们的共同目标。他们聚集在爱德华·马内（*Edouard Manet*, 1833—1883）的周围，他在落选沙龙中展出的《草地上的午餐》，描绘几个艺术大学生和一个裸体女模特儿在野餐，成了丑闻（图479）。马内使绘画摆脱了不相干的理性和文学成分，从而指出了一条道路：他完全以绘画的价值看待事物。经过一段“黑色”（“*black*”）时期——之所以如此称谓，是因为受到西班牙绘画的启发，这时期延续至一八七〇年——后，他有意识地专门描绘当代的日常生活，取透明画法（*Peinture claire*），较暗的色调放在最后画。除马内外，这群革新者被拒之官方沙龙之门外，于是他们便建立一个展览他们自己作品的协会。在第一届展览会上——引起一八七四年的一件大丑闻——一个记者根据莫内的一幅作品《印象：日出》（巴黎马莫唐博物馆 *Musée Marmottan*）的标题，给这些艺术家起了一个“印象主义者”的绰号。莫内（*Monet*, 1840—1926，图495）证明是印象主义革命的真正领袖，印象主义革命在诺曼底人布丹（*Boudin*, 1824—1898）和定居法国



496. 西斯莱 雪中的马利水槽 1875 巴黎私人收藏

的荷兰人容金德 (*Jongkind*, 1819—1891) 的作品中亦有反映。莫内以看到世界仅仅是无数事物在永恒运动中的相互影响而结束了这场革命，他乐于在同一景色中分析光的千变万化 (《阿尔让特伊风景》，1872—1875；《冰融》，1879—1880；《教堂》，1893；《伦敦景色》，1902；《睡莲》，1899—1926)。莫内把一切通常用解释形状的东西——如轮廓、造型、阴影——从属于强烈的光，因而画面上什么也没有留下，只有色块。莫内注意到大自然中的一切色调包含着若干其它的颜色，并且周围色调的反照以及落在上面的光的性质，又使它发生变化，从而用纯色的笔触作画，打破了全部的色阶。英国人艾尔弗雷德·西斯莱 (*Alfred Sisley*, 1839—1899) 的伊尔德法兰西地区风景画比较接近传统 (图496)。卡米耶·毕沙罗 (*Camille Pissaro*, 1830—1903) 给予印象主义以法国村庄的气氛 (图497)；贝尔特·莫里索 (*Berthe Morisot*, 1841—1895) 象他的姻兄马内

497. 毕沙罗

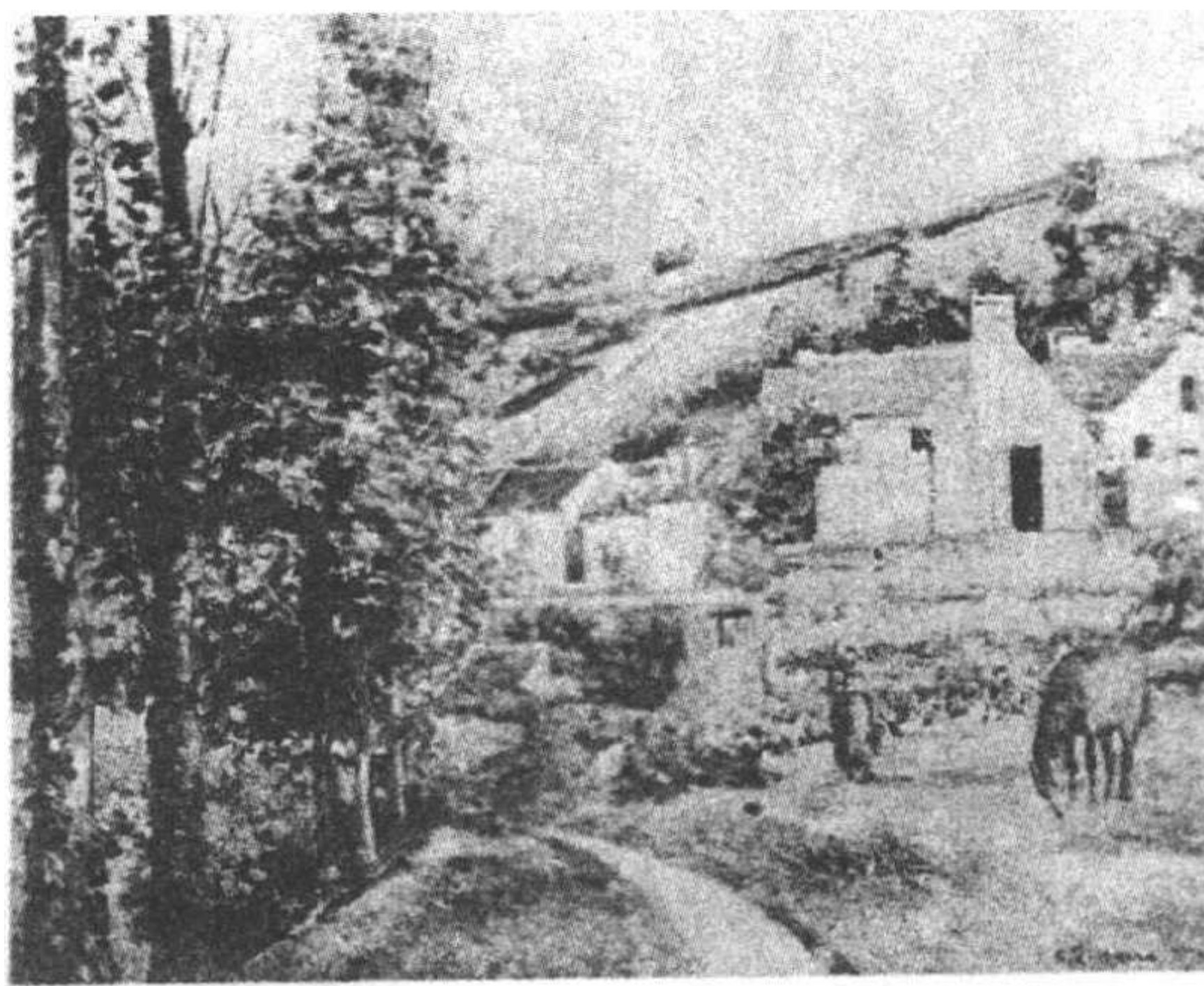
蓬图瓦兹修道院一角

1874

奥斯卡·赖因哈尔特

基金会

瑞士温特图尔



498. 雷诺阿

划船者进餐 1881

华盛顿菲利普斯收藏



一样，试图以外光主义（*plein-airiste*）的手法表现人物。皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿（*Pierre-Auguste Renoir*, 1841—1919）在经过印象主义的视觉的色彩缤纷的实验后（《加勒特磨坊》，1876，罗浮宫；《划船者进餐》，1881，华盛顿菲利普斯收藏 *Phillips Collection*，图498），企图超越之。在他的印象主义时期后，为了取得形式感和体积感，他进行较为严格的训练，



499. 德加 饮苦艾酒者

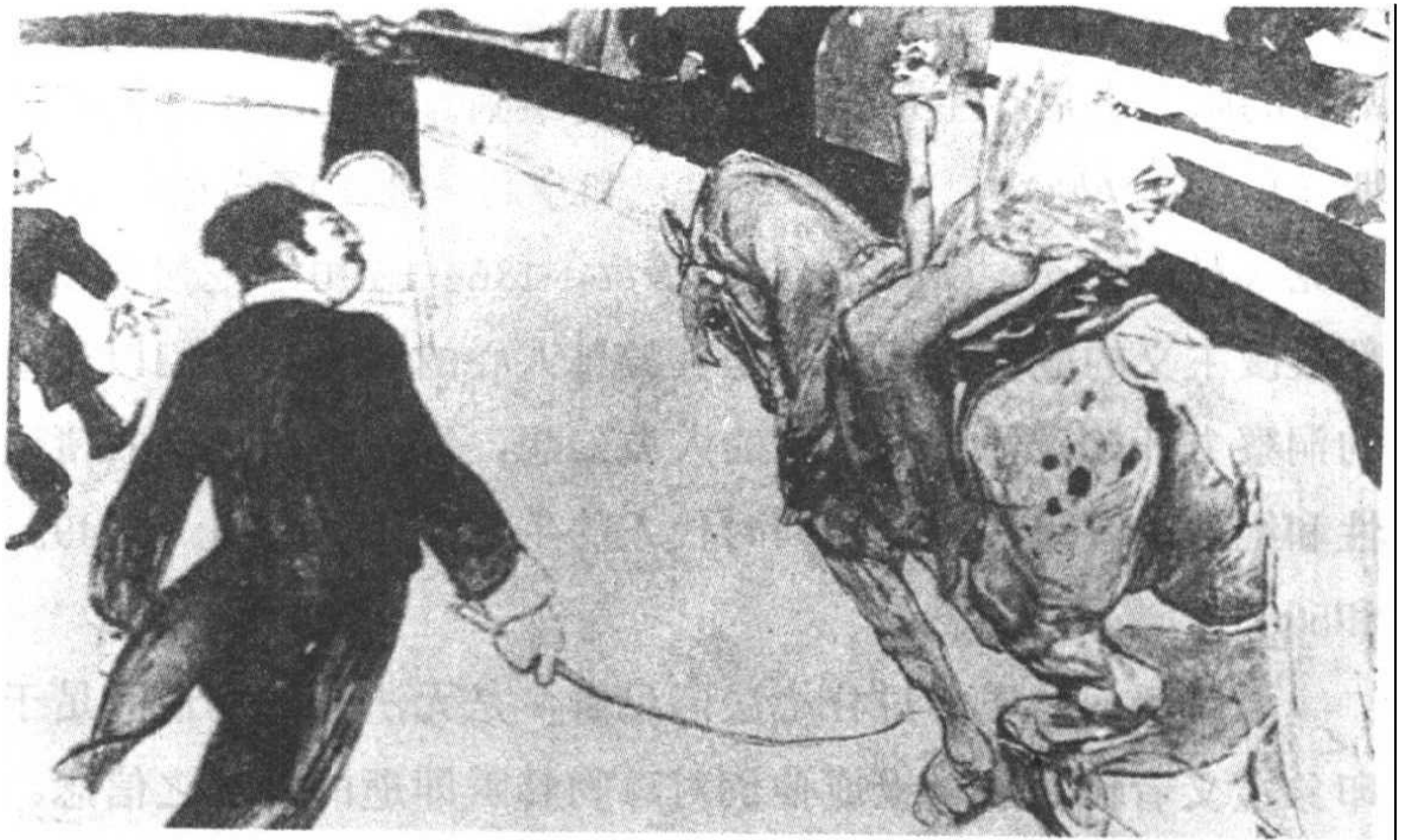
约1876—1877

巴黎罗浮宫

以致从安格尔，甚至吉拉尔东的浮雕中寻求灵感（《浴女群像》，1885，费城泰森收藏 *Tyson Collection*）。在熟练掌握他所需要的各种技法源泉后，他开始描绘处于黄金时代自然环境中的人类，以原始的裸体——他认为这可以帮助人类重新发现异教的单纯——恢复本来的元气（《帕里斯断案》，1908，奥斯陆斯唐收藏 *Stang Collection*）。当所有的十九世纪艺术家在不透明地描绘时，他几乎是唯一流畅地、透明地敷彩设色的画家，除了他的老师之一德拉克罗瓦之外，这给予他的绘画之肉欲的深度，自鲁本斯以后，这种画法已被人们遗忘。

印象主义的阳光驱走了浪漫主义者灰暗的梦，在库尔贝戏剧性的眼光之后，生存的极乐感入侵绘画。可是，埃德加·德加（*Edgar Degas*, 1834—1917）和亨利·德·图卢兹—洛特雷克（*Henri de Toulouse-Lautrec*, 1864—1901）依然保持全部浪漫主义的醒悟，即使不是其鼓舞人心的活力。他们以无情的洞察力开始破坏根深蒂固的人类幻想，以安格尔线条的精确性和绝然的客观性，分析同时代人的生活方式和恶习（图499和500）。

讨厌任何性质的过分之法国见解，是无法长时期地满足于印象主义者轻快的放纵或他们对事物转瞬即逝的外形之信念。有些艺术家试图再次给艺术加上理智秩序——一种在一八八四年至一八九〇年间具体化为深思熟虑的复原之倾向。埃克斯昂普罗旺斯（*Aix-en-Provence*）的保罗·塞尚（*Paul Cézanne*, 1839—1906）旨在古典的均衡，却又不失直接的观察，他将此叫作“象普桑一样地画，但写生”。在终止于一八七二年的第一个敢作敢为的浪漫主义的“黑色”阶段后，他在瓦兹河畔奥韦（*Auvers-sur-Oise*）试作印象主义；但于一八八〇年左右放弃了。他现在要重新发现某种古典的形式感，同时又想仅用色彩表现体积和空间。他先在一系列静物画中，后又在风景画中，最后在综合性的图画中，缓慢地实现他的目标（图502）；他的最精采的风景画受到绵延埃克斯昂普罗旺斯乡野的圣维克图瓦山（*Ste.-Victoire*）景色的启发（图501）。乔治·修拉（*Georges Seurat*, 1859—1891）——新印象主义（*Neo-Impressionism*）的创立者——试图根据物理学家关于光的理论，破坏莫内以纯粹本能实践的色调尺度，给以一种有规则的和科学的基础（图503）。修拉发明了一种有条理的画法，这种画法叫作“分色法”



500. 图卢兹—洛特雷克 费尔南多马戏场 1888 芝加哥艺术学会

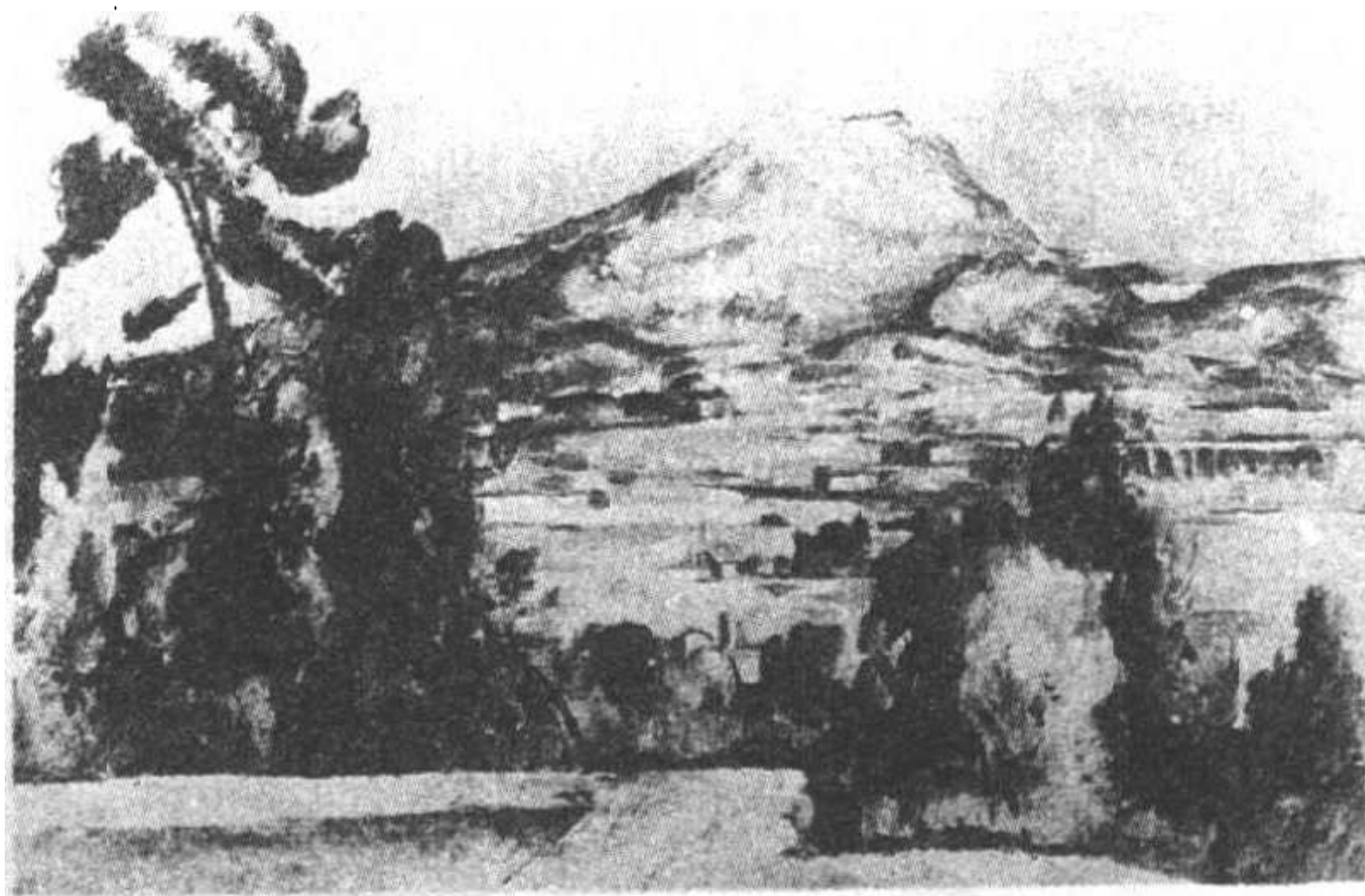
(“*divisionism*”) 或 “点彩法” (*pointillism*)。这一新的美学在一八八六年出现后，吸引了某些艺术家，包括西涅克 (*Signac*) 和毕沙罗 (在短时期内)。保罗·高更 (*Paul Gauguin*, 1848—1903) 主要反对印象主义中的自然主义成分。他反对视觉的“逼真性”，拒绝将绘画看作是描绘，而更确切地说是某种内在幻象的表现。在布列塔尼半岛蓬阿旺 (*Pont-Aven*)——在那儿建立了一个画派 (1886—1890)——住了很长一阵后，于一八九〇年去塔希提岛 (*Tahiti*)，寻求异国情调的环境，更是为了与他的梦想协调。他的艺术与文学的象征主义运动是同时的 (图504)。象征主义者亦认为奥迪隆·雷东 (*Odilon Redon*, 1824—1916) 是他们的志同道合者，因为他象他们一样，是一个幻想的画家，还有学院派皮维斯·德·夏瓦纳 (*Puvis de Chavannes*, 1824—1898)，一位纪念碑壁画家，他的作品是“美之典型”的最后宣言，在他的手中，“美

501. 塞尚

圣维克图瓦山

约1890

巴黎私人收藏



502. 塞尚 玩纸牌者

1890—1892

巴恩斯基金会

宾夕法尼亚州

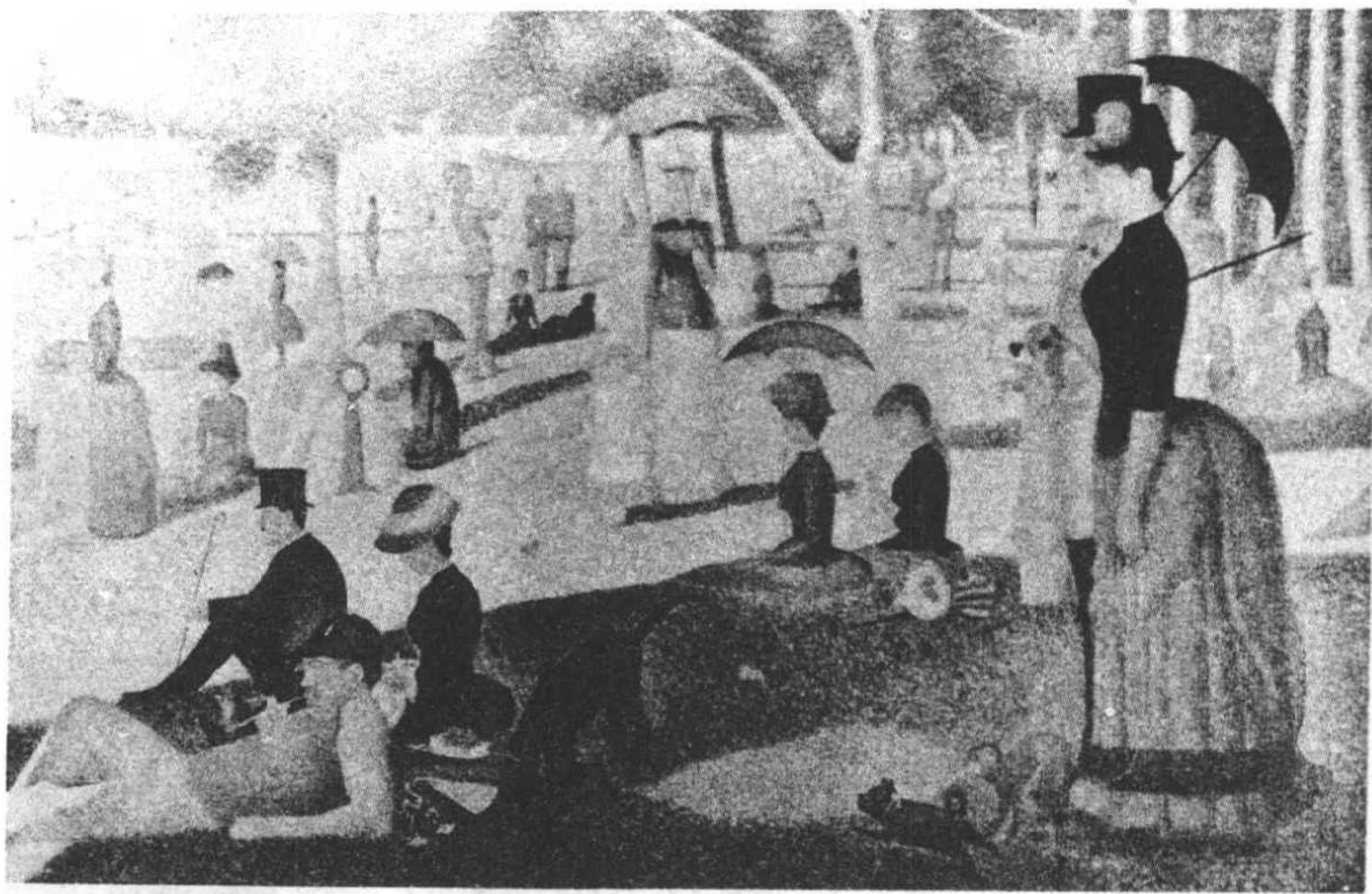
梅里诺



之典型”成了精神世界的比喻性的解释。在另一方面，荷兰画家文森特·凡·高（*Vincent Van Gogh*, 1853—1890），赞同热烈的表现主义（*Expressionism*），以其忧伤的抗议反对印象主义，尽管他运用印象主义的纯色技巧（图505）。

十九世纪随同这些艺术家在反对自然主义——自从浪漫主义以来，它一直是绘画中的推动力——中结束，那是一个非常的世纪，至少给了我们二十位天才的画家，并显示出自从意大

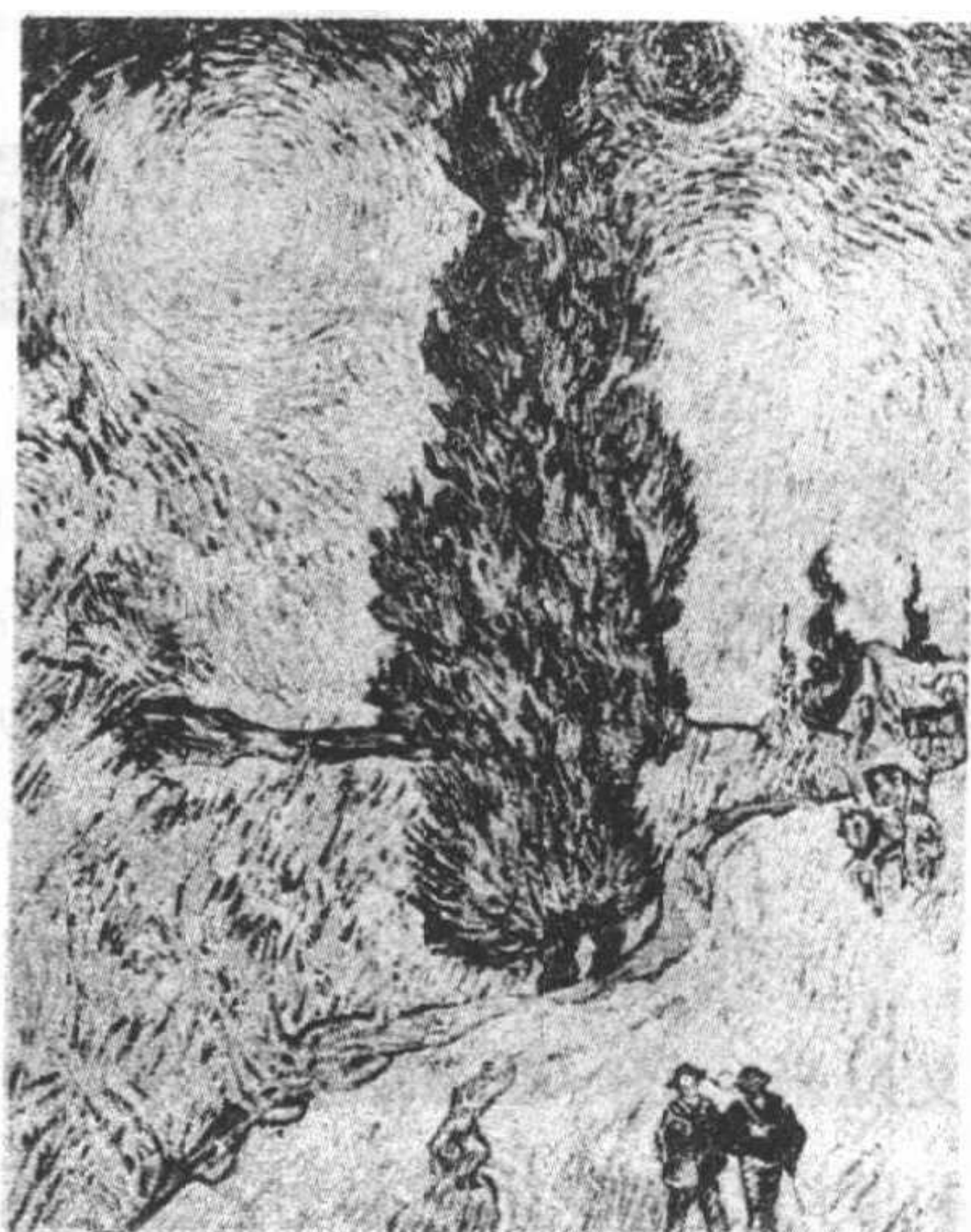
利文艺复兴以来空前的创造性之繁荣。



503. 修拉 大雅特岛的周日下午 一八八六年独立沙龙 芝加哥艺术学会

504. 高更 你何时结婚? 1892 巴塞尔艺术博物馆

505. 凡·高 柏树路 1890.5 海牙克罗勒尔—默勒尔博物馆



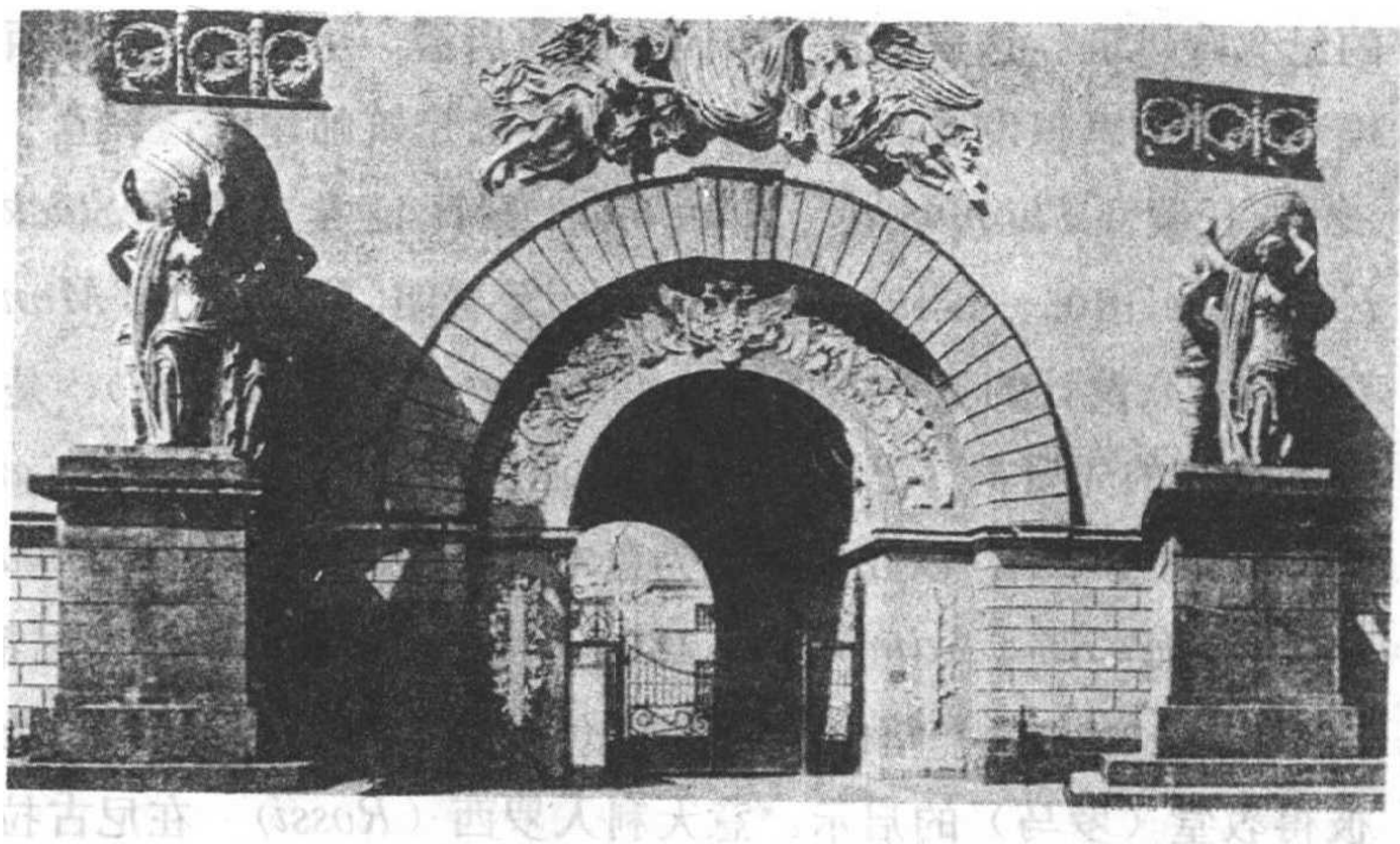
法国以外的西方艺术

建筑和雕塑

十九世纪的大多数艺术家——除法国之外——在其本国都有一帮追随者，他们表现出民族气质，但是其中很少人具有世界性的吸引力或声望。

全欧洲的建筑显示出与法国建筑相同的发展过程：新古典主义式延续到一八五〇年左右，此后建筑没有能够产生任何新的形式，而变为“古典主义”的，则是西方过去的全部风格的大杂烩。高贵的帝国式并未在法国产生其最优秀的范例，但是在圣彼得堡，亚历山大一世似乎决心实现拿破仑的受挫的梦想。他重新规划该城，兴建若干足以与伟大的涅瓦河相配的、宏伟的纪念碑建筑。这一样式受法国来源的启示，从勒杜、佩尔西埃和方丹的思想发展而来，部分地由法国建筑师建成：托马·德·托蒙（*Thomas de Thomon*）设计证券交易所（*Stock Exchange*, 1805—1816）；里卡尔·德·蒙费朗（*Ricard de Montferrand*）设计的圣伊萨克教堂（*St. Isaac's Cathedral*），是以苏弗洛的先贤祠（巴黎）为蓝本，亚历山大柱（*Alexandrian Column*, 1829），以旺多姆柱为蓝本；俄国人扎哈罗夫（*Zakharoff*）造海军部（*Admiralty*, 1806—1810，图506），沃罗尼希恩（*Voronikhine*）喀山圣母教堂（*Virgin of Cazan*），受圣彼得教堂（罗马）的启示。意大利人罗西（*Rossi*）在尼古拉一世王朝继续这一普遍的样式，但远非那么纯正。德国出现考

古式模仿的倾向，先是限于新希腊主义 (*Neo Hellenism*)，但后来仿文艺复兴式和哥特式。建筑的两大中心是慕尼黑和柏林。在慕尼黑，莱奥·冯·克伦策 (*Leo von Klenze*, 1784 - 1864) 建雅典卫城入口 (*Propylaea*) 的仿作和第一批博物馆 (雕塑馆 *Glyptothek*, 1816; 新绘画馆 *Alte Pinakothek*); 他亦在雷根斯堡建巴台农神庙的仿作 (1830)，以奉献给瓦尔哈拉殿堂 (*Valhalla*) 诸神而使之德意志化。在路德维希一世王朝，慕尼黑成了建筑博物馆，充满欧洲著名纪念碑建筑的仿作。在普鲁士，卡尔·弗里德里希·申克尔 (*Karl Friedrich Schinkel*, 1781—1841) 在波茨坦建苏弗洛的先贤祠的仿作 (1830)，在柏林造希腊多里克式警卫府 (*Guard House*, 1816) 和爱奥尼亚式老博物馆 (*Old Museum*, 1824); 但他亦创立哥特式复兴的时式，这种时式影响了教堂和城堡建筑。在本世纪末叶，德国目睹民族洛可可式的难以理解的再现，后在法国



506. 阿德里安·扎哈罗夫 海军部大门 列宁格勒 1806—1810



507. 伦敦议会大厦 一八三四年大火后重建 查尔斯·巴里和普金

得到反响（一九〇〇年为巴黎博览会而建造的小宫 *Petit Palais* 和大宫 *Grand Palais* 的所谓慕尼黑式）。起初亦倾向于新希腊式的英国，在本土的哥特式的复兴中找到了民族形式，普金（*A.W.N.Pugin*, 1812—1852）对此法则作了详尽的调查研究。在一八三四年大火后，威斯敏斯特宫（*Palace of Westminster*）由普金和查尔斯·巴里（*Charles Barry*）重建，规模宏大，其垂直式的哥特式端庄大方（图507）。本世纪末叶，在巴塞罗那（*Barcelona*），安东尼奥·高迪（*Antonio Gaudi*）设计了史无前例的、最奇特、最异想天开的建筑之一——哥特式和丘里格拉式的大杂烩，“新艺术”（*Art Nouveau*）式的西班牙作品（图587）。

至于雕塑，值得一提的名字为数不多。意大利卡诺瓦（*Canova*, 1757—1822）是新古典主义美学的最佳解释者（图508）。丹麦托尔瓦尔德森（*Thorwaldsen*, 1777—1844）具有欧洲的



508. 卡诺瓦 波利娜·博尔盖塞（拿破仑之妹）饰胜利维纳斯 1809

局部 罗马博尔盖塞别墅

声望，但将新希腊式弄得索然无味，毫无生气。戈特弗里德·沙多（*Gottfried Schadow*, 1764—1850）是德国的卡诺瓦，他的作品力量有余，优雅不足。

在美国，托马斯·杰斐逊之取罗马式，不过是新古典主义公式在各种各样建筑中广泛运用的开端。在这种类型的建筑中，内部设计迫从于房屋正立面的预想的古典形式。查尔斯·布尔芬奇（*Charles Bulfinch*, 1763—1844）在马萨诸塞州波士顿和缅因州奥古斯塔的州议会大厦中，给乔治王朝式添加古典主义的朴素性。早在一七九八年，本杰明·拉特罗布（*Ben-*

jamin Latrobe, 1766—1820) 的宾夕法尼亚银行——被夸大地说是源出于厄瑞克透姆神庙的爱奥尼亚式圆柱门廊——是美国希腊复兴 (*Greek Revival*) 之滥觞。拉特罗布和布尔芬奇负责华盛顿州议会大厦的总体布置, 根据威廉·桑顿 (*William Thornton*) 的设计。事实上, 有现在的圆顶的这一建筑, 直到一八六五年方告竣工。华盛顿城的规划于一七九一年由马若尔·皮埃尔·夏尔·朗方少校 (*Major Pierre Charles L'Enfant*) 制订。希腊复兴式的鼎盛时期是在十九世纪的第二个二十五年, 神殿式房屋和神殿式银行, 从缅因州到佛罗里达州、西至边界的乡村中出现。这种复兴, 在其对古式的怀旧感方面说来是浪漫主义的一个侧面。在借鉴古希腊—罗马的样式之后, 紧跟着对哥特式建筑的模仿, 那是又一次象征甚于实用地适应欧洲的原型。

在美国, 许多早期雕塑家如威廉·拉什 (*William Rush*, 1756—1833) 有能力象画家的作品那样现实主义地制作肖像——因为十九世纪早期的大部分雕刻是建筑的古典形式鉴赏力的造型补足物。霍雷肖·格里诺 (*Horatio Greenough*, 1805—1852) 是华盛顿巨像 (仿菲季亚斯的《宙斯像》) 的设计者。雕塑的希腊复兴产生了一个源出于卡诺瓦和托尔瓦尔特森的、为美国公众而作的真正大理石的石化森林, 由雕塑家诸如海勒姆·鲍尔斯 (*Hiram Powers*, 1805—1873) 等制作。十九世纪美国富有独创性的雕塑家是威廉·里默 (*William Rimmer*, 1816—1879), 一个奇特的、受折磨的心灵, 他制作了许多雕像, 通过扭曲的身躯暗示内在的痛苦, 开罗丹之先声。

绘 画

就画家的数量而论，欧洲有若干兴旺的画派。一般地说，除英国之外，浪漫主义没有找到其适当的形式，十九世纪上半叶显露出古典主义的确凿没落，而下半叶陷入最沉闷的现实主义，本世纪末叶，印象主义特色的不完美的同化未能挽救之。德国提供了一个奇特的怪现象。对古典主义表面上的沉静入迷，德国心甘情愿地背弃其真正本土的表现主义传统 (*Expressionism*)，表现主义使德国艺术能够为其浪漫主义敏感性找到绘画的媒介。一八一〇年，一群艺术家聚集在罗马圣伊西多罗修道院，自称拿撒勒人派，使德国脱离温克尔曼所加与的新古典主义传统，颂扬佩鲁吉诺和拉斐尔的早期作品。奥韦尔贝克 (*Overbeck*, 1789—1869) 和彼得·科内利乌斯 (*Peter Cornelius*, 1783—1867) 在罗马巴尔托尔迪府邸 (*Casa Bartoldi*) 内一组描绘约瑟夫生平的壁画——一八一六年接受委托而作——中，运用了他们的新学说。他们发展一种僵化的、东拼西凑的风格，

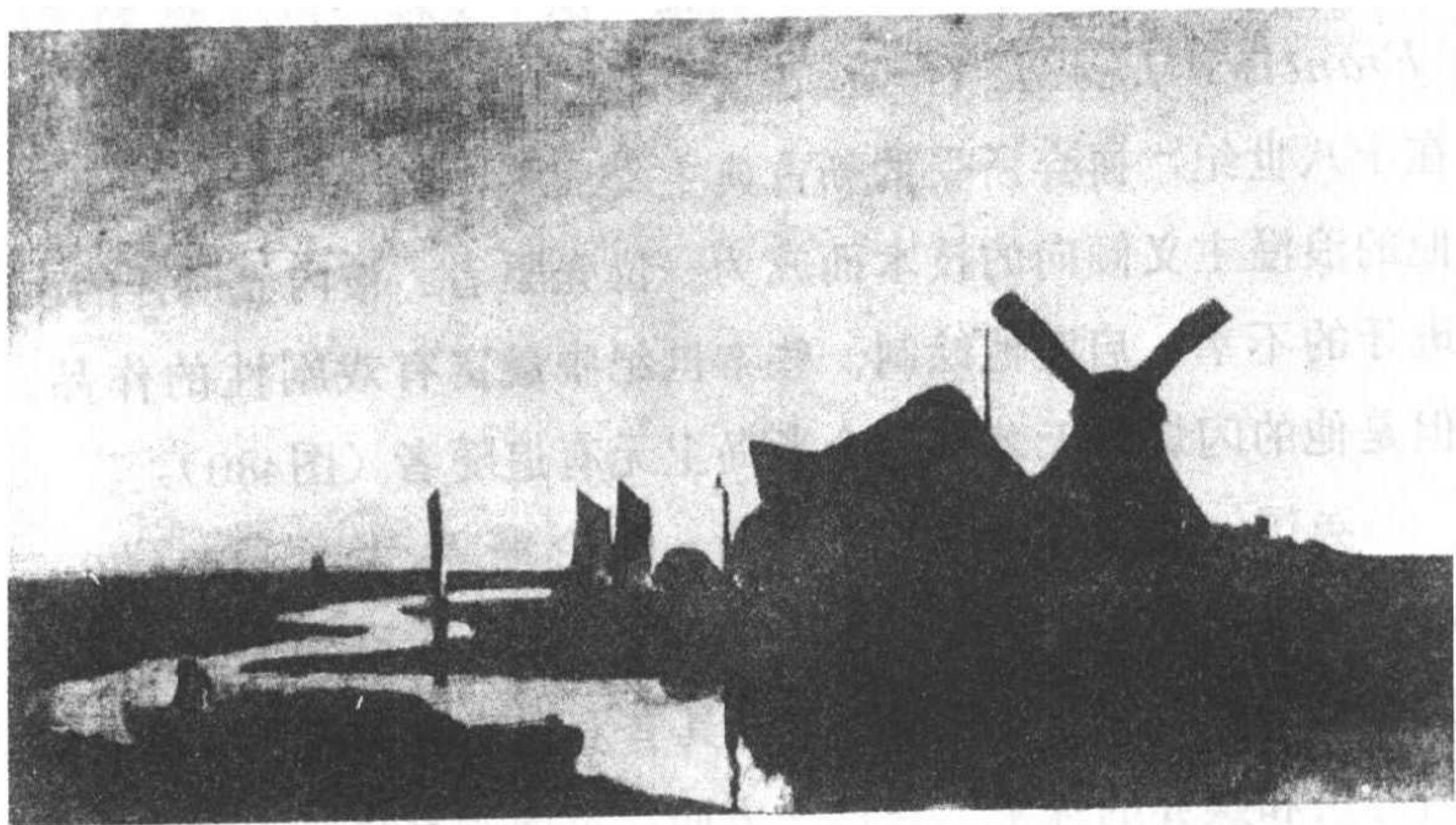


509. 弗里德里希·奥韦尔贝克 约瑟夫被他的兄弟出卖 柏林国家美术馆

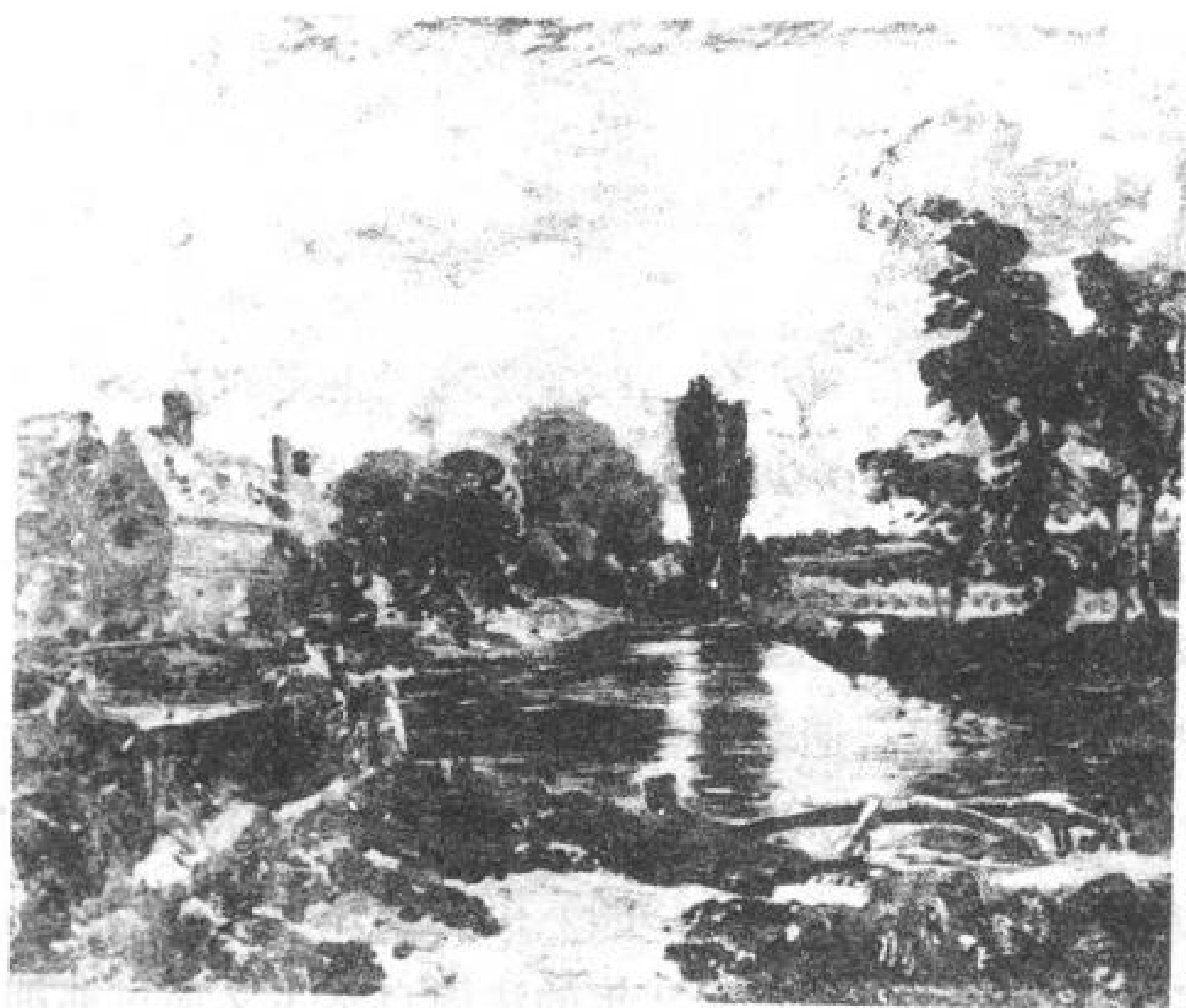
510. 卡斯帕尔·达维德·弗里德里希 吕根岛悬崖

奥斯卡·赖因哈尔特基金会 瑞士温特图尔

色彩单调，线条生硬，这种风格传遍全欧(图509)。奥韦尔贝
克、彼得·科内利乌斯和施诺尔·冯·卡罗斯费尔德(*Schnorr
von Carolsfeld*)，很快给意大利来源添加十五和十六世纪德国
艺术的古风成分，但并未领会其深沉的悲怆性。德国这一时
期中最优秀的画家是两位自由画家：接近表现主义的肖像画家
菲利普·奥托·龙格(*Philipp otto Runge, 1777—1810*)和
精致的、直觉的风景画家卡斯帕尔·达维德·弗里德里希(*Ca-
spar David Friedrich, 1774—1840*)，后者有时被称作德国
的范·埃伊克(图510)。迪塞尔多夫历史画派(威廉·冯·考
尔巴赫 *Wilhelm von Kaulbach, 1805—1874*，阿尔弗雷德·
雷特尔 *Alfred Rethel, 1816—1859*)接受拿撒勒人派风格，
但加上现实主义的特点。一八四八年的法国自然主义通过弗朗
茨·冯·伦巴赫(*Franz von Lenbach, 1836—1904*)和威
廉·莱布尔(*Wilhelm Leibl, 1844—1900*)传入德国。马克
斯·利贝曼(*Max Liebermann, 1847—1935*)是法国印象



511. 约翰·克罗姆 亚尔河上月出 1808 伦敦国家美术馆



512. 康斯特布尔 河景 伦敦维多利亚—艾伯特博物馆

主义的信徒。

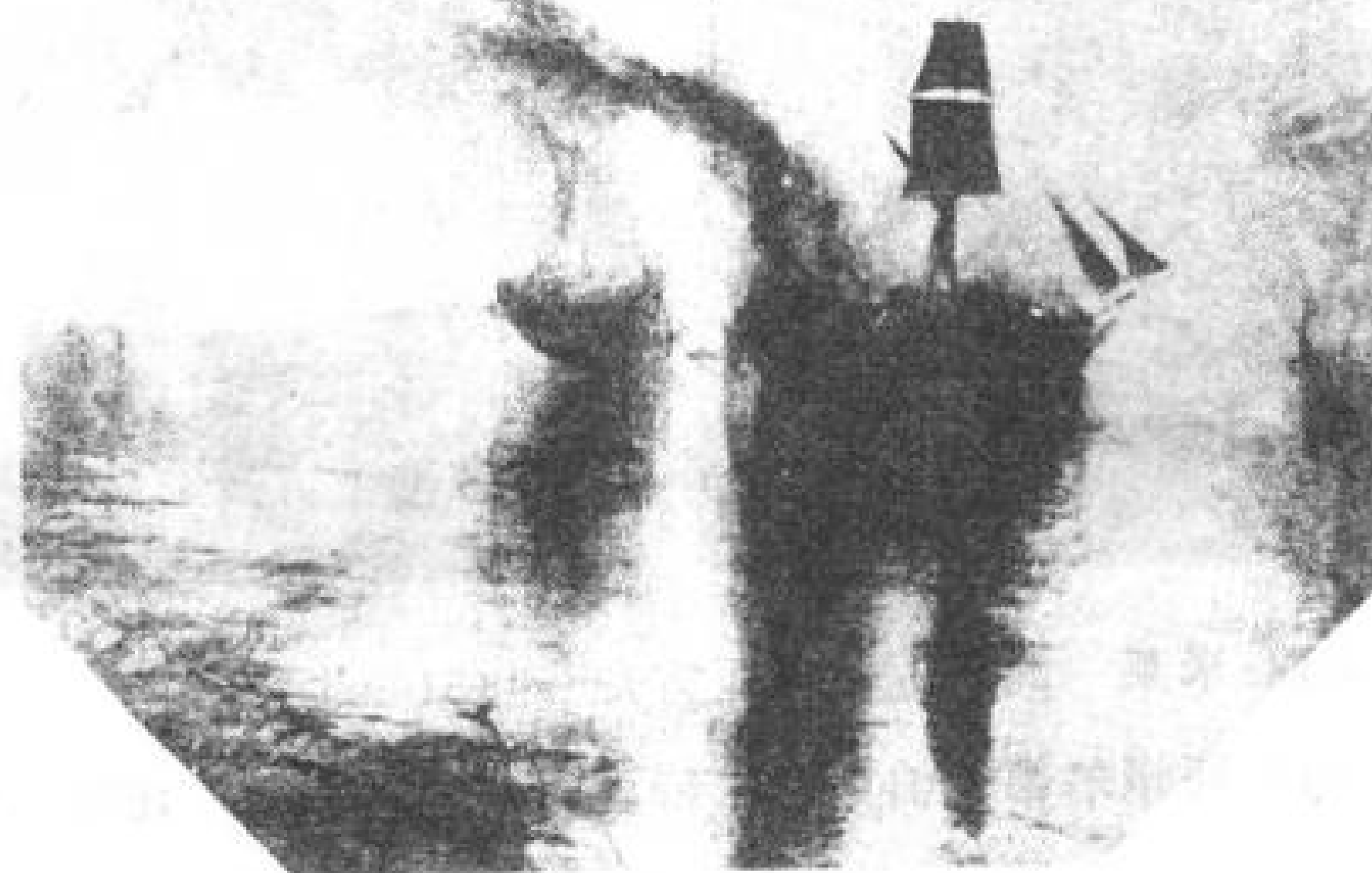
在西班牙，弗朗西斯科·何塞·德·戈雅—卢西恩特斯 (*Francisco Jose de Goyay Lucientes*, 1746—1828)，其前半生在十八世纪，摒弃所受的新古典主义训练，因发现更为适宜于他的浪漫主义倾向的技术而成为一位先驱者。被内战所苦的西班牙的不幸，启发他绘制一些本世纪中最富有戏剧性的作品，但是他的闪烁的天才在这个半岛上无有追随者（图480）。

英国，通过肖像画家托马斯·劳伦斯爵士 (*Sir Thomas Lawrence*, 1769—1830)——他绘制了全欧伟大政治家的肖像——对形式主义的让步后，具有发现浪漫主义风景画的适当方法和媒介的殊荣。在这一方面，英国画家得益于制作水彩画的风尚，水彩和油画并用于户外写生。约翰·克罗姆 (*John*

513. 特纳 达维德·威尔基

爵士海葬

伦敦塔特美术馆



Crome, 1768—1821) 建立以诺里奇画派 (*Norwich School*) 知名的风景画派，向荷兰求教风景画的概念。他的技艺全面，画法完全不透明，以光影对比求取效果 (图511)。约翰·塞尔·科特曼 (*John Sell Cotman*, 1782—1842)，诺里奇画派的一员，首先是一位水彩画家，热衷于画面平稳的、经过精心安排的风景画。约翰·康斯特布尔 (*John Constable*, 1776—1837) 发展了丰富的、有变化的色彩法和理想地适宜于描绘天空——他认为天空正是风景的主要成分——的大胆画法。他的卓越技巧是法国浪漫主义发展过程中的决定性影响 (图512)。在天才的、极富想象力的画家约·马·威·特纳 (*J.M.W. Turner*, 1775—1851) 的作品中，发人深思的想象力与明察秋毫的才能互相抵牾。着迷于克洛德·洛兰的历史画和神话故事画的特纳，是印象主义“宇宙” (“*còsmic*”) 风景画的先驱者，宇



514. 米莱 鸽子返回诺亚方舟 1851 牛津大学

515. 阿诺尔德·伯克林 特里同和涅瑞伊得 1875 柏林国家美术馆

宙被缩小为水、天空或阳光的旋涡（图513）。德拉克罗瓦的朋友、短寿的理·帕·博宁顿（*R.P. Bonington*, 1802—1828）的风景画，明快流畅。塞缪尔·帕尔默（*Samuel Palmer*, 1805—1881）的画面不大的、热情的、梦幻的风景画，是英国绘画的珍品。

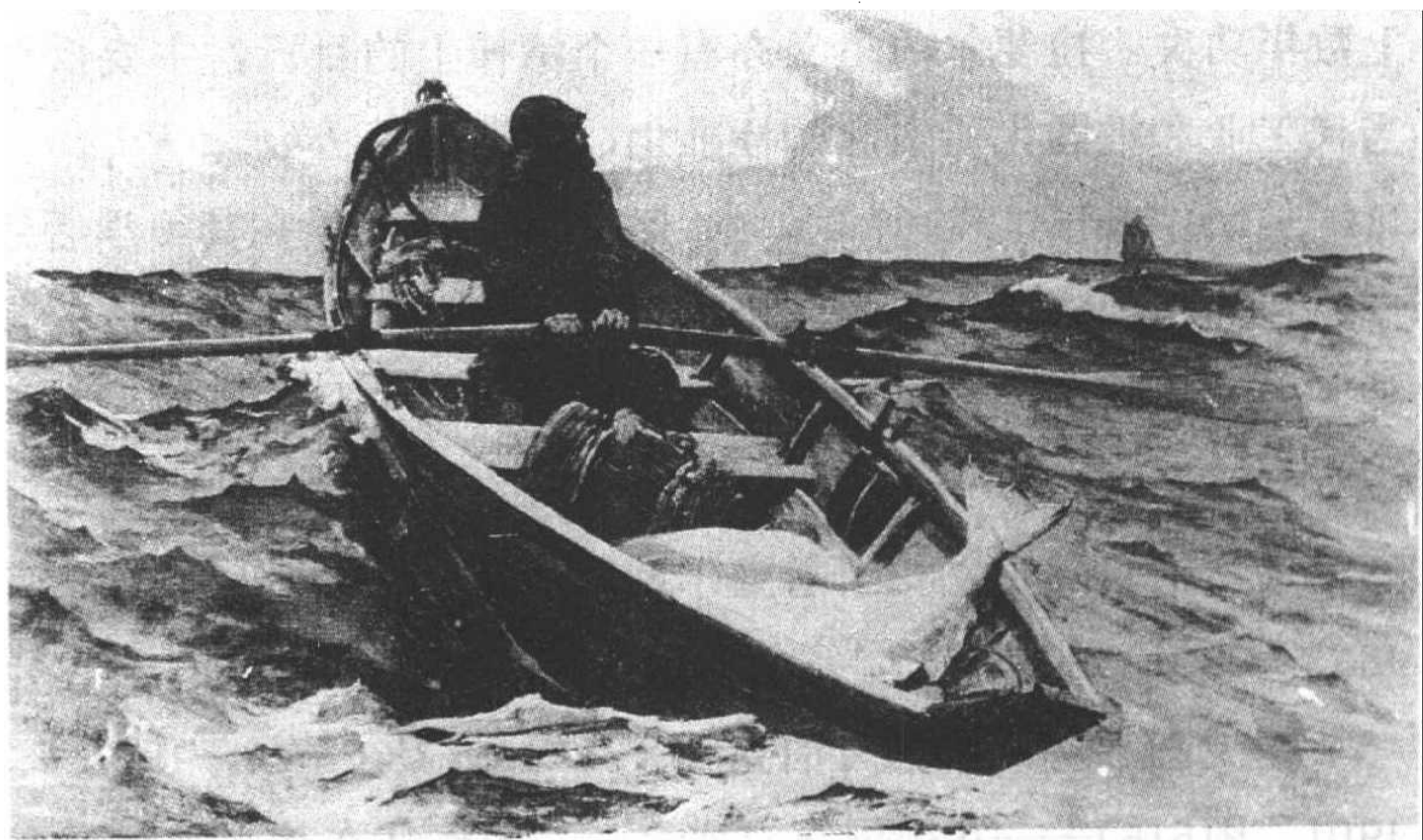
一八五〇年左右，英国没有象其它国家那样走入歧途，而进入了“拉斐尔前主义”（“*Pre-Raphaelitism*”）。象稍后的法国象征主义（*Symbolism*）一样，这一运动既是文学的亦是艺术的。一八四八年，几位作家、一位雕塑家和三位画家丹特·加布里埃尔·罗塞蒂（*Dante Gabriel Rossetti*, 1828—1882）、威廉·霍尔曼·亨特（*William Holman Hunt*, 1827—1890）和约翰·埃弗雷特·米莱（*John Everett Millais*, 1829—1896，图514）组织“兄弟会”（“*Brotherhood*”），捍卫使绘画成为文学的形象化之主张。他们反对官方的拉斐尔崇拜，他们

的狂热性给予他们如此严格的现实主义，以致一幅图画往往花上数年功夫。拉斐尔前主义亦有一个精神上的目标，主要反对当代工业和机器化所引起的标准化。拉斯金 [John Ruskin, 1819—1900, 英国作家、评论家、社会活动家、画家。] 在其美学著述中，以热情的雄辩捍卫拉斐尔前主义运动。不是该派成员的其他艺术家追随其现实主义的原则，包括福特·马多克斯·布朗 (Ford Madox Brown, 1821—1893)。未被文学主张或廉价感情玷污的自然主义指引着查尔斯·基恩 (Charles Keene, 1823—1891) 的作品。

瑞士画家阿诺尔德·伯克林 (Arnold Böcklin, 1827—1901, 图515)——在德国享有盛名——的作品在其文学意图上与拉斐尔前主义不无关系，但自有某种德国的粗犷性。在法国居斯塔夫·莫罗 (Gustave Moreau, 1828—1898) 的象征主义目标，并未被他所采用的鲜艳夺目的伪浪漫主义的 (*pseudo-Romantic*) 巧技推向前去。绘画对文学的信奉是欧洲所经历的这一转折点的一个显著例证——拼命探索表现各种各样抱负的媒介，无论是思想上的、感情上的还是自然主义的。

美国十九世纪初叶的画家，依然追随欧洲的榜样，也许可以分为古典主义型和浪漫主义型。文化的土壤过于贫瘠，致使新古典主义历史画无法永久生根，因此，如达维德风格的美国代表人物约翰·范德林 (John Vanderlyn, 1776—1852) 的失败势所必然。华盛顿·奥尔斯顿 (Washington Allston, 1779—1843)，美国第一个想象画家，他的浪漫主义风景画和人物画之魅力至今不衰。

尽管风景画主要是地形的或装饰的，但在殖民地时期中还是时而作之，直至十九世纪第二个二十五年，风景画才以艺



516. 温斯洛·霍默 雾警报 波士顿美术博物馆

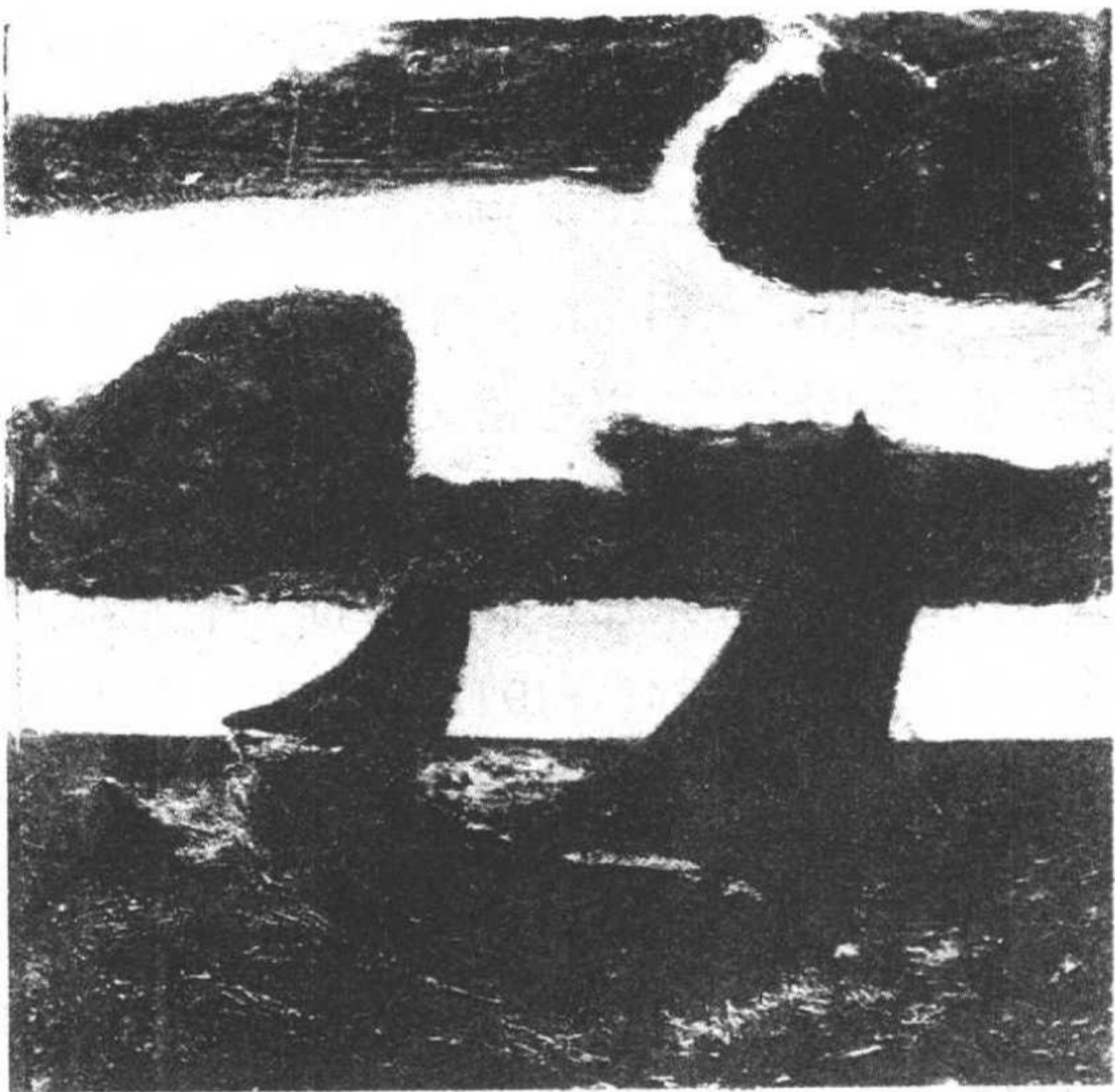
术表现形式的独立的、公认的样式与肖像画匹敌。风景画的主要代表人物之一托马斯·科尔（*Thomas Cole*, 1801—1848）——夸夸其谈的寓言的神秘主义画家——是第一个以源出于克洛德·洛兰的手法描绘美国风景的画家。赫德森河画派（*Hudson River school*）的其他艺术家中，有托马斯·道蒂（*Thomas Doughty*, 1793—1856），一位荷兰大师平淡无奇风格的田园画家。

更为美国化的表现形式是风俗画，于十九世纪三十年代盛行起来。威廉·西德尼·蒙特（*William Sidney Mount*, 1807—1868）以荷兰小大师（*Dutch Little Masters*）的技术给长岛（*Long Island*）的乡野活动以生气勃勃的表现；乔治·凯莱布·宾厄姆（*George Caleb Bingham*, 1811—1879）的密西西比河生活记事，使他成为绘画的马克·吐温。

本世纪下半叶目睹美国绘画的新的成熟时期。这一时期真正伟大的艺术家之一温斯洛·霍默 (*Winslow Homer*, 1836-1910, 图516), 是海洋画家和积极的美国户外生活主题的不朽插图画家: 童年的游戏、渔猎、人们与海搏斗的戏剧。在霍默的绘画中, 巨大的中心主题的浓缩, 以超越文学内容的特殊的现实主义描述。霍默以完全的客观性、色调对比甚于颜色对比的印象主义技法, 生动地描绘海洋景色, 而艾伯特·平卡姆·赖德 (*Albert Pinkham Ryder*, 1847—1917, 图517) 则是海洋的神秘主义画家, 他的表现主义的变形使他成为二十世纪艺术的先驱: 他的沐浴在月光下的海洋的图案化图画, 可与梅尔维尔 [*Herman Melville*, 1819—1891, 美国旅行家、小说家。] 的描述海洋的文字比美。托马斯·埃金斯 (*Thomas Eakins* 1844—1916) 集诸艺术家之大成, 从而开创美国的绘画时代。他是肖像和运动题材的一位强有力的、全然客观的画家, 师承十七世纪西班牙大师的概括性的画法。

詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒 (*James Abbott McNeill Whistler*, 1834—1903) 是移居国外的美国画家, 他的整个艺术生涯是在巴黎和伦敦度过。他是最早受到新发现的日本版画影响的画家之一; 他的空间的安排变形和玄妙平衡的不可思议, 远远超过同时代人 (图518)。玛丽·卡萨特 (*Mary Cassatt*, 1845—1927) 从一八七九年起一直侨居法国; 最后客死异乡, 她的作品反映出德加和雷诺阿的风格。约翰·辛格·萨金特 (*John Singer Sargent*, 1856—1925) 具有国际声望, 他的肤浅的时髦肖像画, 流畅花俏, 掩饰了对象的精神空虚。

美国的印象主义没有取得其欧洲原型的重要意义。乔治·



517. 艾伯特·赖德
月光下的海洋
纽约大都会博物馆

英尼斯 (*George Inness*, 1825—1894), 实际上谴责印象主义理论, 是科罗和巴比松画派的美国追随者。蔡尔德·哈萨姆 (*Childe Hassam*, 1859—1935) 和约翰·亨利·特沃克特曼 (*John Henry Twachtmann*, 1853—1902) 被称为印象主义者, 但用明暗法甚于莫内和毕沙罗的纯色来表现光。

惠斯勒将绘画变成感觉的表现, 从而使英国画派脱离拉斐尔前主义; 成立于一八八六年的新英艺术俱乐部 (*New English Art Club*) 最终吸收印象主义。法国的自然主义和感觉的统一, 亦通过惠斯勒加强了沃尔特·格里夫斯 (*Walter Greaves*, 1846—1931) 的伦敦风光画和弗·赫·波特 (*F.H.Potter*, 1845—1887) 的仿作的艺术效果。

惠斯勒的范例, 是菲利普·威尔逊·斯蒂尔 (*Philip Wilson Steer*, 1860—1942) 和沃·理·西克特 (*W.R.Sickert*,

1860—1942) 的早期海洋画的起点, 后者亦是德加和洛特雷克的朋友, 在迪埃普 (*Dieppe*)、巴黎、伦敦和威尼斯作画, 出色地将印象主义延至二十世纪。格温·约翰 (*Gwen John*, 1876—1939), 惠斯勒的门生、罗丹的朋友, 以朴素的手法和严肃的洞察力描绘穷人、领救济金的妇女和默东 (*Meudon*) 的修女。

• 在荷兰, 印象主义的代表是格奥尔赫·布雷伊特纳 (*George Breitner*, 1857—1923), 他描绘阿姆斯特丹的运河。



518. 惠斯勒 瓷国公主

1864

华盛顿弗里尔美术馆

工艺美术

十九世纪中，装饰艺术渐衰。

一八二〇年前后，帝国式是古代庞培装饰的夸张翻版；十八世纪末叶，英国和法国路易十六王朝已经模仿庞培装饰，但更为精致。乔治·雅各布（*George Jacob*, 1739—1814）在达维德的影响下，制作一整套帝国式家具，供达维德的古典主义作品使用。这一庄重的风格在本世纪末叶具体化为“五人执政内阁”时期式，帝国时期中，此种风格在家用家具中风行一时，与官方的家具样式并存。在建筑师佩尔西埃和方丹的指导下，乔治·雅各布第二（*George II Jacob*, 逝于1803）和雅各布—德斯马尔特（*Jacob-Desmalter*, 1770—1841）在五人执政内阁时期和帝国时期，为国家宫殿和达官贵人供应家具。他们受到青铜匠托米尔（*Thomyre*, 1751—1843）的协助。他们也许过分地将希腊—罗马、埃特鲁斯坎、甚至埃及的样式和主题运用于墙壁的灰幔饰和家具的青铜饰（图 519）。

一八二〇年至一八三〇年间，复辟式从帝国式中演化而成，其装饰性更为理性、纯粹和简朴得多。这一风格的朴素性被曲线削弱，深色的桃花心木被浅色木材代替，诸如山毛榉、栉、雪松、槭树和枸橼。帘帷和墙纸亦是浅色，巴里纱帘时兴。那是形式极为优雅的时期。

一八三〇年至一八五〇年间，随着法国路易—菲利普式和德国比德尔迈埃尔式，桃花心木又复兴，这两种风格都是先前复辟式和帝国式的混合，亦显示出古典形式——特别在安乐椅



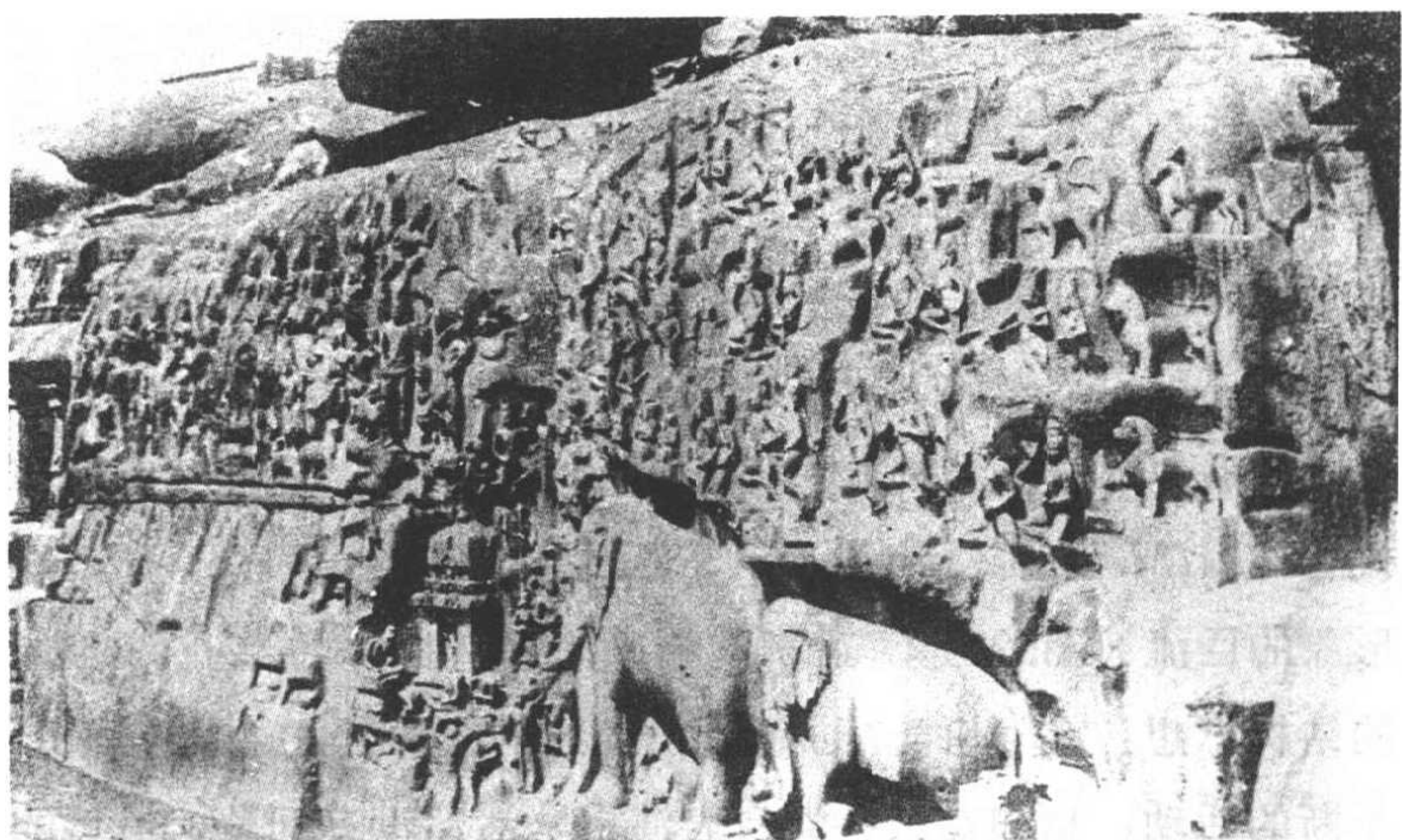
519. 宝石柜 雅各布—德斯马尔特为玛丽—路易丝皇后制 1809

枫丹白露宫

中，安乐椅模仿罗马的官椅（*curule*）——的复活。室内布置包括大量装潢和帘帷，浅色比深色更受欢迎，巴里纱帘比厚重的织物更为人喜爱。在路易—菲利普王朝，新哥特式室内装潢流行，这种时式被错误地称为“查理十世式”。这一“行吟诗人”（“*troubadour*”）式产生具有高度中世纪风味的钟和书籍装帧。

一八五一年伦敦大博览会（*The Great Exhibition of 1851 in London*）和一八五五年巴黎世界博览会（*The Paris*

Universal Exhibition), 向公众表明实用美术衰退到何等地步。为了振兴工艺美术, 为手艺人提供了范例, 这些范例收藏在为他们的利益而建立的所谓工艺或工业博物馆内。但这适得其反, 产生了更多的翻版和折衷主义。直至一八九〇年前后, 人们才理解餐室必须是亨利二世时期式, 寝室必须是路易十五时期式, 起居室必须是路易十六时期式。在官方的第二帝国家具中, 因皇后欧仁妮(*Empress Eugenie*) 的指导, 十八世纪样式最受到模仿。室内装饰大量运用织物: 厚重的帷幕、装潢材料、不透光的厚帘、厚地毯或有衬垫的椅。深红色是这些用途的流行颜色。



刻在天然岩石上，一群混乱的形象摩肩接踵，好象被某种宇宙力量推动前进。

520. 婆罗门艺术 七世纪 恒河的子孙 局部 摩马拉普拉姆

XI 远东文明

西方的全部艺术作品是为观者而作，为他人的眼睛和头脑而作。艺术作品必须是能够看得懂的，其组成部分必须清楚地表明出来，而又保持连贯的统一。艺术作品本质上是一个明确的、有意义的、与空间和时间相关的形式，如希腊神庙的有节奏的桂廊及其山墙的安排，或如支配拜占庭教堂的围绕中心点的布局，或罗马式和哥特式中殿的透视，透视后来进入画布，观者被邀进画面，好象在逛大街。西方努力接近艺术作品的根本概念，作为一种特殊活动的产物提供给少数能够欣赏的高贵者。

那是艺术家和观者之间在美学主题上的对话。

在远东艺术家的手中，形象的浮现作为世界存在本身的显现——宇宙威力的象征。那并非力求掌握自然的某些限定方面的人类思想之结果。那是被“赋予灵感”，一个艺术家对不停运动的外界现象的想象之反映；不论是通过描绘一个模糊的变化，还是相反地通过其结构的高度集中，都是在追求无限。在摩马拉普拉姆(*Mamallapuram*)，著名的岩浮雕《恒河的子孙》是形象的巨流（图520）。远东的绘画同样不喜欢主宰我们绘画的结构思想：在阿旃陀(*Ajanta*)，描绘的形形色式主题连接成不断的活动，犹如在某些舞台表演中，活动没有间歇，最后的动作重又转入最初的动作。卷成圆柱形的中国画能够所谓随时打开；它们应该当作音乐作品欣赏，呈现出模糊不清的景色、宇宙的片断，表示出一切事物的片断中所包含的神秘性。在中国古青铜器的四周，一个在妊娠期中的全部世界在沸腾，那是一片浑沌，形象似乎从各处浮现，在它们能够给予转瞬即逝的外形以持久形状时却又突然消失；它们是怪异的形状，一个可怖世界的幻象的出现。所有的这些作品是“敞开的”形式，即它们并不以鲜明的轮廓或确切性对抗天地万物入侵的变动性，而是被天地万物所渗透。它们是宇宙的川流不息之指挥，而西方的作品则是隔离物；但是在那些中国物件中，无限的感觉也许最为强烈，这些物件具有赤裸的外形，手和眼可以在上面滑动——如有神秘意义的古玉或线条纤细的宋瓷，其乳白色的质地有着海洋的青色深度。

万物在宇宙不断变化过程中的形成不过是瞬间而已，这种认识很难鼓励东方人发展建筑，而建筑则是西方的主要艺术，主宰其它的艺术形式，并将其结构强加于它们，给其它各种艺术

派定其各别作用。中国人只从事木结构建筑，后来在砖结构和陶瓷作品中模仿之。印度人，他们对雕塑的感情赋予他们以使用石料的特殊才能，当他们从事建筑的时候，他们象中国人一样，采用木结构的原始方法，也许是借自中东。然后，不同于抽象的计算——这种计算显示出固体如何在空间中运转，希腊、罗马、罗马式和哥特式的建筑师从中充分受益——他们用梁托竖起块块巨料。这种起码的建筑形式是原始人模仿天地的最难忘的壮观之一——高山——的方法，高山对东方来说，是宇宙的一个象征。

这种缺乏有机结构的纪念碑建筑，不懂得实体和空间的分配或建筑内部关键地位的装饰图案和雕刻形象的集中，以使墙壁显得悦目地完整。东方的岩壁过多地布满装饰和雕刻形象；中国的纪念碑建筑装饰着五颜六色的陶饰，这使建筑显得象只大花瓶，而在角锥形的印度寺庙上，无数的形象蚂蚁般地密集一起。



一段千年的间隔后，神秘的宗教和西方造型观念的冲突，在十分相似的形式中结束。

521. 犍陀罗艺术 约公元初 塔什库尔干（阿富汗）灰幔头像

522. 哥特式艺术 天使 兰斯教堂扶壁 约1240



早期中国佛教艺术的高度精神性，表现在逐渐变细的、虚幻的形式中，在这种形式中（如在夏尔特尔教堂王家门廊中），躯体缩减为支持一张富有灵感的脸容之脆弱的茎梗。



523.
龙门菩萨像
北魏 六世纪
纽约大都会博物馆

524.
犹太古王国的国王之一
夏尔特尔教堂
王家门廊雕像柱
约1150

在宇宙秩序的观念方面，中国和印度是相象的，在宇宙的秩序中，人类为了适得其位而必须生活在循环之中。但是中国和印度的文化对宇宙本质的解释是迥然不同的。

印度人对神性的直觉是如此地深邃，其他民族很少能与之相比。在万物皆神的这个世界中，为了获得拯救，人类必须在其自身中发现神性。不受四季变化影响的无穷创造性的景象，是热带大自然的特色，这种特色使印度人对存在物产生深深的信仰。因此，印度的美学在本质上是“自然主义的”。在西方，原罪、人类的堕落(*Fall*)的基督教思想和反抗诸流派的理想主义之周期性需要，给“自然主义”一词以粗糙的意义，这使我们难以理解东方的依附于自然主义的全部纯正性。西方并不知晓真正的自然主义，但更为熟悉现实主义，那是一种分析的态度，

这种态度将世界的这一方面或另一方面分割开来，将世界固定在某种毫无生气的形式之中。也许鲁本斯及其后的雷诺阿曾设法避免这一罗网。但生活的变化贯穿全部印度艺术，在极少数的印度作品中，不可分割的整体在其潜在力量中完全体现出来。由于历史上的独一无二的现象，这一艺术似乎生来就是完整的、成熟的，没有经历过原始精神所引以为宝贵的一切习俗和因袭。在全部艺术文明中，印度是最非因袭的。希腊、罗马和哥特式艺术家看重的是对外部世界缓慢征服的成果，这种成果唯摒弃原始的先入之见，凭借求取客观知识的无法抑制的热情，方能获得，这从一开始就赋予了印度艺术。经过不很显著的短暂的古代时期后，桑奇(Sanchi)艺术一上来就已屈服于自然。与此



中国中世纪时期（北魏和唐）的富有活力的形式，有时候十分接近西方罗马式艺术的形式。

525. 佛碑 局部 北魏 533—534 纽约大都会博物馆

526. 以赛亚先知 圣马利亚寺教堂正立面后墙局部 苏亚克 约1150

相反，希腊影响通过希腊—佛教(*Greco-Buddhist*)艺术传入，增强了笈多(*Gupta*)艺术的因袭，虽然由于又一次赞同返归更为逼真的形式而很快地被摒弃。

印度的自然主义，犹如希腊的现实主义，必然使雕塑形式的威望日益增长，因为雕塑比之其它类型的艺术更能表现生物躯体的风采。希腊在现实主义方面的实践是完全基于男性形式，其鲜明的边线和清楚的块面，适宜于希腊的测量和解说的观念。但是印度的美学是女性的。女性躯体显示出其自身的肌肤甚于体积，其造型的不明确的过度适合印度的观点，印度的观点拒绝或根本无能看到世界上任何明确的事物。为了夸大女性的特征，印度艺术家强调能够给予和维持生命的一切东西，他们表现的躯体似乎象果实累累的树在摇晃，是丰产的象征。

希腊雕刻的演变显示出从墙上解放出来的进步——三度空间形式的胜利。印度艺术很晚才制作圆雕。雕刻的形式不脱离岩面，亦不象罗马式那样完全从属于纪念碑建筑的体积；但是它们从块料——依然是其中的一部分——中汲取生命力，印度人认为没有一样东西会与其周围的环境不相干的，他们在各别的事物中窥见一切。在摩马拉普拉姆雕刻中，形象的波涛表现了活的形式从自然状态中浮现的瞬间，这就是印度人何以总是在地壳底下制作他们的作品、开凿洞穴和凿刻山岩的道理。作为胜利的人文主义之表现形式的希腊寺庙，犹如竖立在座基上的雕刻般地耸立在卫城上，而印度的作品则象有生命的种子在大地的子宫中流动。印度典型的、有力的生物的创造性，产生出奇异的纪念碑建筑，蜂房巢室般地繁殖，象森林中的树那样迅速地长出新的嫩枝，而同样形状的圣殿在其周围密集(图527、528)。

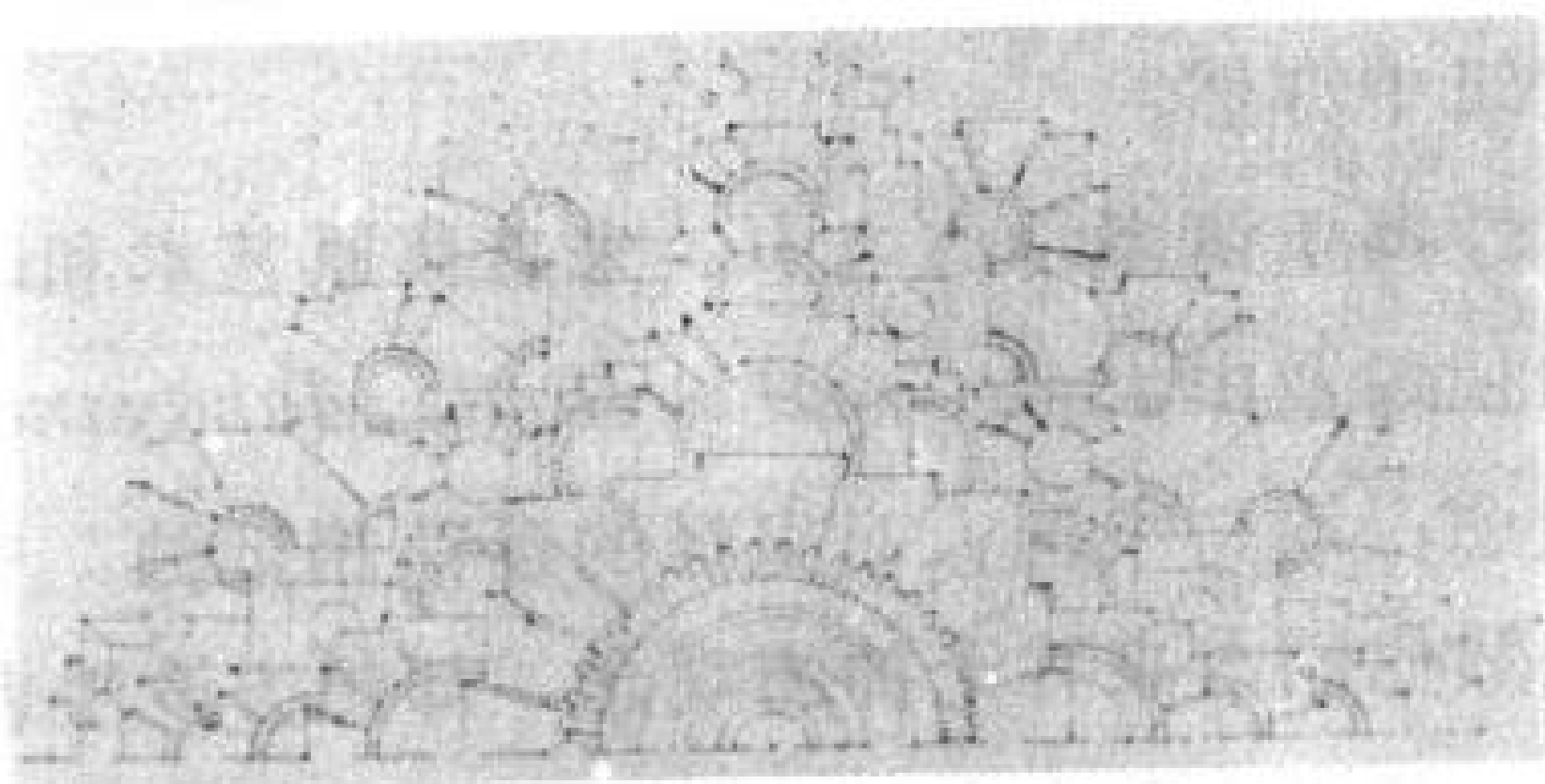
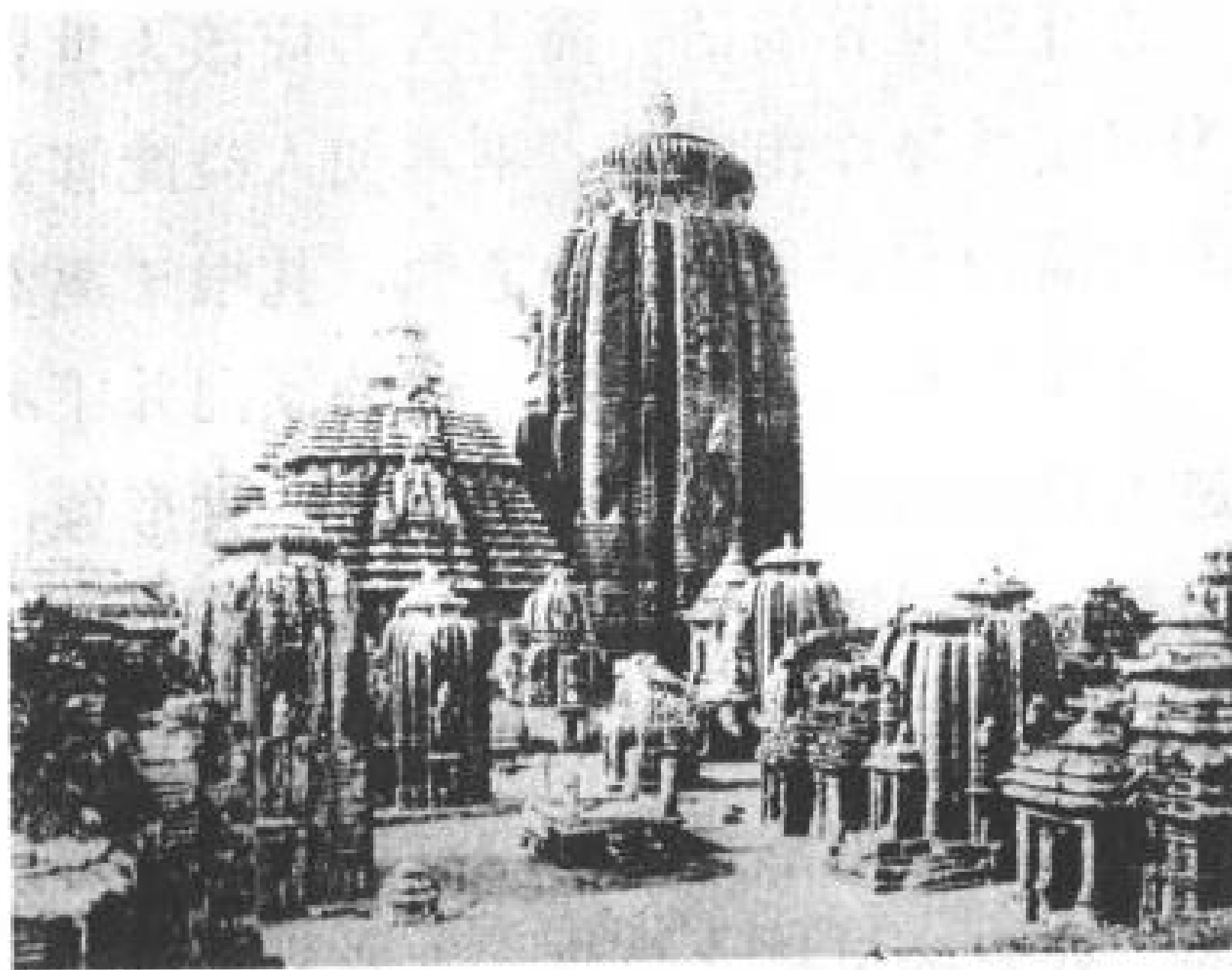
类似生物生殖的繁殖形式之例。布局如蜂窝或晶体结构。

527. 梭伽王寺

布巴内斯瓦尔

(奥里萨)

十一世纪



528. 尼拉坎塔天王寺

圆塔半平面图

孙纳克(巴罗达)

十三世纪

受到各种各样仪式和形式主义重压的“中国人” (“*Celestialis*”)的生活，基本上没有受到宗教愿望的推动。中国的神学是人类原始状态的另一种形式，尽管转变到一种很高文化的水平上，它先于就本来意义上来说的宗教观点。中国人并不礼拜神，虽然他们相信妖魔鬼怪——主宰天地万物本原之形式的表现，对他们说来，巫术仪式的知识能使人类介入宇宙的秩序，并与之协调。西方人以自由意志为豪，他们认为自由意志是人类的特权，是使人类成为“万物之灵” (“*Lord of Creation*”) 的重要因素，而在中国人看来，自由意志则是万恶之渊源。就象某些术士的门徒那样，人类打翻了世界的自然秩序，智力的天赋

——人类的得天独厚——便变得毫无用处，如果人类利用智力开拓世界的话。因为人类应该为世界服务，充分利用特权为宇宙秩序作出贡献。巫术使人类能够做到。显然，中国思想的最高的玄学形式——道教，扎根于巫术仪式。

在艺术的领域中，创造的倾向并不考虑大自然；即无视或逆大自然的范例。印度艺术是一种形象，而中国艺术则是一种因袭。中国精神的隐藏着源泉可见之于古代的艺术、出土的青铜釜，后者仍然充满用于各种仪式之巫术的可能性。那种原始艺术的造型形式蠕动着恶魔般的节奏，此乃丛生的、锯齿状的、残忍的风格之源泉，在漫长的历史中，中国人一直入迷于这种风格，甚至在建筑中亦然。

中国文化的丰富性寓于诸多矛盾之中。来自草原艺术和印度艺术的自然主义的狂飚及由大乘(*Great Vehicle, Mahayana*)佛教僧传入的神的观念，均与中国人对鬼怪的迷信相抵触。中国与佛教接触后，虽然他们本来并无神的观念，却想方设法表示神之崇高的精神性，甚至比印度有过之而无不及。被自然主义淹没的印度，企图从希腊——佛教艺术中选取一种形式主义——导致笈多艺术的多少有点因袭的作品——来解释佛陀(*Buddha*)的内心活动。中国人剥除云岗和龙门石像之肉体的和尘世的属性，从而以最大的神性表现出菩萨(*Bodhisattvas*)的内在沉思或怜悯心。但是尚武的中国唐朝厌恶这些圣像，给予它们以一种严峻的现实主义，在中国文化中注满更为实用主义的因素。宋朝完成了人的表现形式之大成，产生富有哲理意味的、基本上是无神论的作品，那是衰微时期的特点，在衰微时期中，力量被优雅的、理智的怀疑主义所替代。

因为中国人对大自然取独立性的态度，所以比之其他民族

更有对本质形式之升华的观念，而且语言是无法描绘那些远离大自然、来自抽象观念的事物：那些赤裸裸的物体、那些古玉和宋瓷，以其全部的纯正性提出美学的观念，因而客体又一次成为象征性的——神之象征。

印度艺术

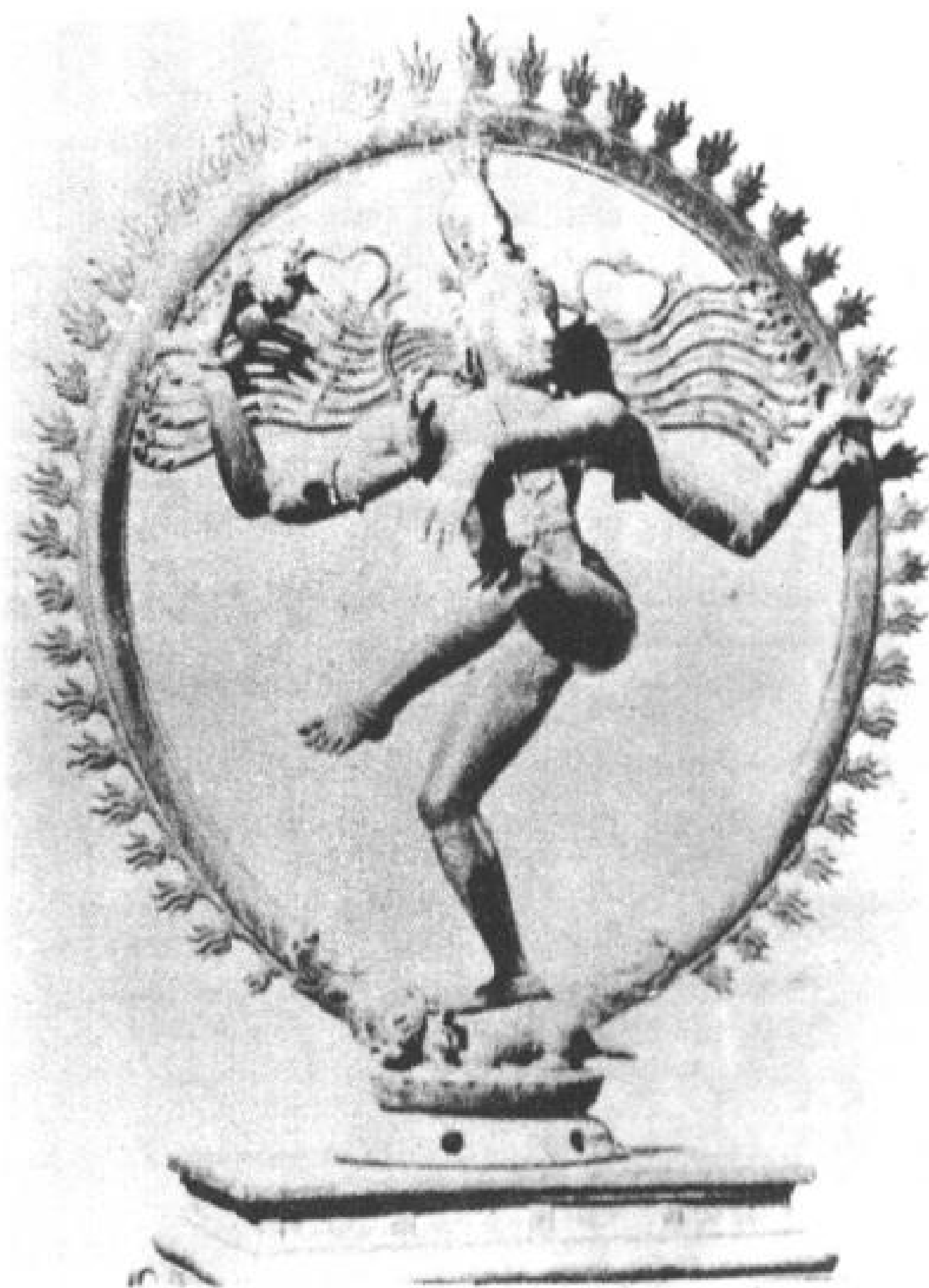
历史背景

印度，二百五十余万平方英里的半岛，被喜马拉雅山脉和兴都库什 (*Hindu Kush*) 山脉切断了与中亚的直接交通。它的大门是印度河流域，河谷使印度与伊朗及现今的阿富汗连接起来。在史前时代，美索不达米亚文化，在有史时代，亚历山大入侵，所带来的希腊——伊朗 (*Greco-Iranian*) 诸王朝的古希腊影响，都是通过这一大门传入。与中国的连接使克什米尔与妫水领域 (*Oxus Valley*) 的伊朗交通干线相接，穿过土耳其斯坦绿洲；佛教就是通过这条路线冲击中国的文化。佛教亦东经缅甸传至暹罗、柬埔寨和安南 (*Annam*)，海上沿科罗曼德尔 (*Coromandel*) 海岸传至印度洋群岛 (*Indian Archipelago*) 和爪哇。这个东区是印度艺术的真正属地：自三和四世纪传入后，佛教在此盛行，十二和十三世纪，佛教被逐出印度后，在此依旧不衰。

出土文物已经表明印度河流域（莫恒卓达罗、哈拉帕）有依赖于美索不达米亚的文化。确定这一文化的年代（也许是公元前2000）及其与本土文化——留下的作品不甚分明——的关

系是困难的。后者较晚，时期不长（公元前二世纪至公元十七世纪）。十一世纪横扫印度、在以后数世纪内深入次大陆的穆斯林入侵，压制和逐渐削弱了本土艺术，尽管在拉杰普特(*Rajput*)、锡克(*Sikh*)和代拉哈尼(*Delahani*)诸画派的细密画中保留着其全部精神。印度的一个令人称奇的事实是印度思想的形成时期竟无迹可考，无疑那是因为他们的纪念碑建筑和其它建筑是木结构的缘故。公元前一五〇〇年至八〇〇年间。雅利安人的入侵经由印度河渗入半岛，把当地的达罗毗荼人(*Dravidian*)赶往半岛的南端。这些入侵者给印度以最早的宗教——吠陀主义(*Vedism*)，这与其它伊朗的宗教，如波斯的宗教，不无相似。吠陀信仰后来没有产生较为显著的本土特性，发展成为婆罗门教(*Brahmanism*)。这一宗教基本上植基于对梵天(*Brahma*)的信仰，主张善恶有因果，人生有轮回(*Samsara*)，直到抵达灵魂的超度之路，打破转生之链，那时最后的非肉体化确保了与神的一致。

雅利安人带来一种语言——梵语(*Sanskrit*)，这种语言与其它入侵欧洲的雅利安人的语言出于同一根源，形成印欧(*Indo-European*)语系(梵语、波斯语、希腊语、拉丁语和日耳曼语)。文献用梵语书写，梵语作为印度宗教的基础。这些文献是《吠陀》(*Vedas*)，成书于约公元前一五〇〇年至一〇〇〇年，约公元六世纪用文字记下，接着是形而上学的思索（《梵书》*Brahmanas*，《奥义书》*Upanishads*）、箴言（《箴言集》*Sutras*），最后是两部伟大的史诗《摩诃婆罗多》(*Mahabharata*)和《罗摩衍那》(*Ramayana*)。吠陀主义之所以没有留下任何艺术形式，也许是因为象波斯人的宗教一样，它是完全精神性的，反对制作形象。吠陀主义后来有某种程度的异教化，在印度教



529. 婆罗门艺术 德干高原 十二世纪 舞神显婆 阿姆斯特丹艺术协会

(Hinduism)的阶段中，相反地开始表现神；在从前，神是概念化的，现在却是拟人化的。主要的神是：梵天，最无个性，最少被描绘；毗瑟拏(Vishnu)，救世之神，不断轮回转世；湿婆(Shiva)，创造和毁灭之神、生命和死亡之神，他的神秘的舞蹈创造了世界，关于他的最著名的艺术作品就是将他塑造成舞神(Nataraja)的像（图529）。

婆罗门教及其多神的泛神论发展之同时，另一种宗教，佛教，开始时不过是一种道德的说教，于公元前六世纪由尼泊尔



530. 希腊—佛教艺术 佛陀头像 巴黎吉梅博物馆

一王公（恒河东盆地）的儿子悉达多(*Siddhartha*)王子——以“佛陀”或“觉者”(*Enlightened One*)知名——创立。他相信拯救的方法在于抑制欲望或生之渴望，从而可能逃脱命定的轮回，进入涅槃(*Nirvana*)的境界。传说叙述了悉达多王子生平的全部细节：他的以前的轮回(*jatakas*)、他的崇高的诞生及如何成为一名修士——此时他取名释迦牟尼(*Sakyamuni*)——而抛弃他的青春的肉欲。在战胜了魔(*Mara*)，取得了智慧（菩

提Bodhi或“觉” *Enlightenment*)后，他四出传道，直至达到涅槃境界而逝。他的骨灰分放在八个墓葬纪念碑建筑或宝塔(*stupa*)中。佛陀的门徒建立寺院，在寺院中，按照戒律过着苦行主义的生活。在一或二世纪中，教义发生分歧，佛教分裂为两大派：小乘(*Hinayana or Theravada Buddhism, the Small Vehicle of Salvation*)和大乘。小乘坚持佛陀的基本教义；将佛陀视为超人而非神；追求导向涅槃的修行之自我解脱，与基督教相似；它带来希望，吸引了亚洲的千万民众。大乘的救度诸神是菩萨或未来的佛陀，他们深深同情众生的苦难，因而在尘世众生未得救度之前拒绝涅槃。

印度有着一个奇怪的命运，在佛教中创造了东方宗教中最崇高的精神后，在八和九世纪中，竟然将此遗忘，陷于婆罗门教的偶像崇拜复活的异教——印度教。佛教于六世纪传入中国后，在印度的文化属地——印度支那 (*Indochina*)和东因迪斯 (*East Indies*, 东印度)找到它的最有力的支持。

印度艺术的演变

印度的早期历史复杂，国家总是分裂为许多王国或公国，除了有一、二个时期中政治统一较为明显（约公元前三世纪孔雀帝国 *Maurya Empire*, 四和五世纪的笈多帝国 *Gupta Empire*）。尽管四分五裂，印度的艺术文明仍然显示出名副其实的统一，那是由于雅利安人所加与的共同的文化和同样的热带气候。

最早的印度艺术是佛教的灵感，因为原始的吠陀主义和婆罗门留下的作品甚微，或至少残存下来的甚微。孔雀王朝使这

一早期艺术传至印度各地。公元前三世纪，阿育王 (*Emperor Asoke*)——被称为佛教的君士坦丁(*Constantine of Buddhism*)——在恒河流域立纪念性石柱（鹿野苑 *Sarnath*），并在与佛陀的生活有关的地方建宝塔，他的后继者追随他的范例。

如果我们撇开印度的史前文化，它与后来的文化没有明显的联系，这个国家的艺术历史可以分成以下各个时期：

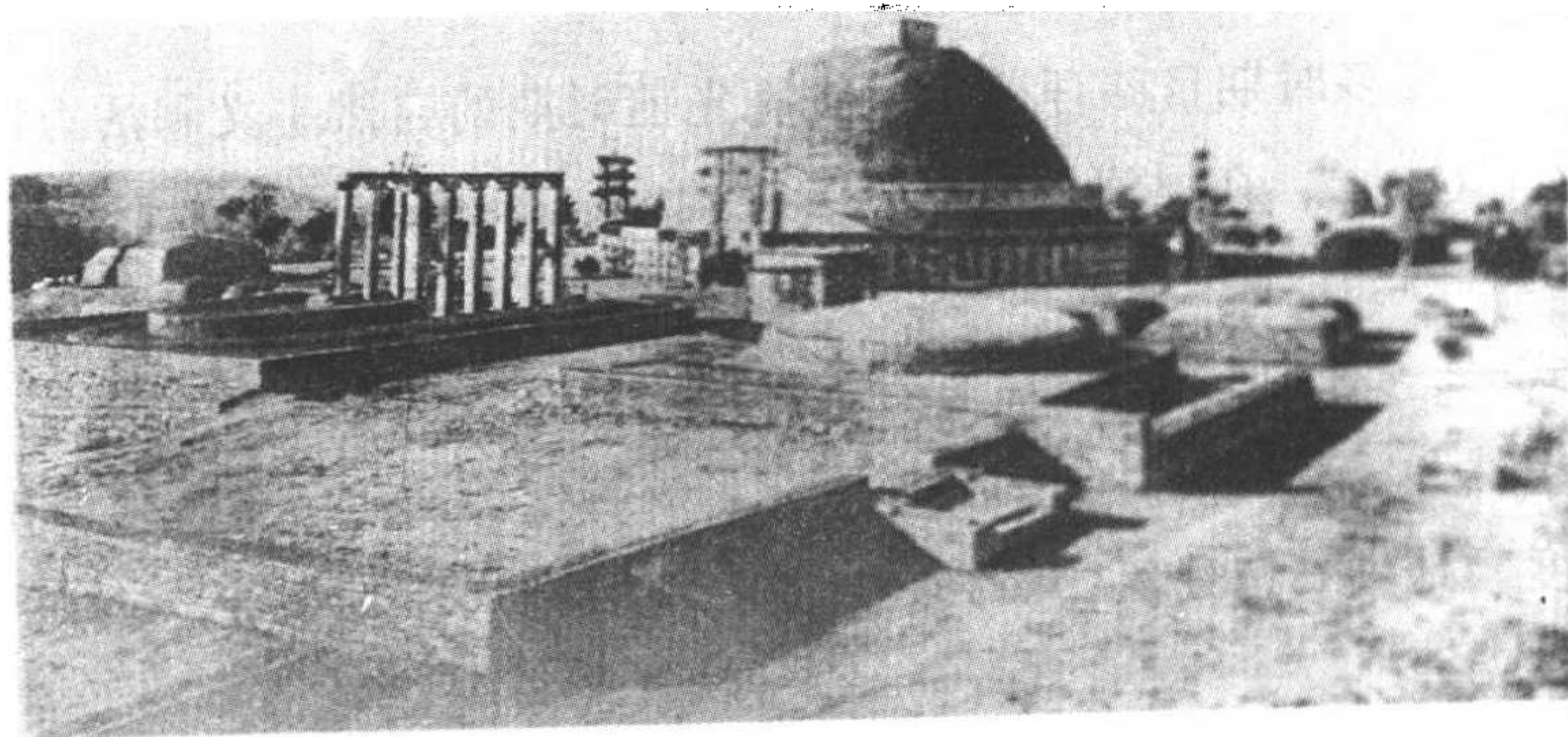
1. 原始时期。佛教艺术的起始。公元前三世纪至公元一世纪。

孔雀王朝和巽伽王朝(*Sunga Dynasty*)建纪念碑(鹿野苑)，在恒河流域立宝塔(巴鲁特 *Bharhut*和桑奇)，以过分的自然主义的记事形式描绘佛陀的生平，但佛陀亲身从未出现(图531)。宝塔是较古的木建筑的石头变形，其装饰显示出来迟的阿黑门尼德王朝的影响。在印度中部德干(*Deccan*)高原（纳西克 *Nasik*；卡尔利 *Karli*,图533；拜贾 *Bhaja*）上凿建于悬崖上的石窟佛殿僧房中可发现同样的特色。

2. 佛教艺术。公元初至五世纪。

现在印度艺术的发展分成三个不同的阶段：

(1) 在与伊朗接壤的西北诸邦、犍陀罗 (*Gandhara*，白沙瓦 *Peshawar*) 和卡比沙 (*Kapisa*, 今阿富汗；哈达 *Hadda*、巴米央、卡比沙发掘的遗址)，于一至五世纪间的贵霜王朝 (*Kushan Dynasty*) 中出现一种名为希腊—佛教艺术，因将古希腊规范用于佛像造型而得名(图521)。在哈达寺院的诸小宝塔中发现大量蓝色片岩或板岩及灰幔的雕塑。佛陀第一次亲身出现，着带襞褶紧贴身躯的或垂花饰的希腊式披风或披肩，摆出各种象征性的姿势，这成为典型的佛造像学。理想化的



531. 佛教艺术 公元前二世纪至公元一世纪 大宝塔 桑奇（博帕尔）

面部是阿波罗型，虽然带有多少印度的特点：耳垂加长，“第三只眼睛”(*Urna*)长于两道眉毛之间，头盖的隆起部分(*ushni-sha*)佯作顶髻，类似希腊的太阳神（图530）。魔和妖亦见于这一十分比喻和象征的造像学。

（2）与希腊—佛教艺术相并行的、出现较早的本土的自然主义美学，于一至三世纪间以描绘佛陀的秣菟罗(*Mathura*)或笈多前(*pre-Gupta*)风格的形式发展，也许尚带有几分希腊—佛教艺术的理想主义风格，后者在逐渐地影响前者。印度中部的洞穴建筑显示了先前时期的同样特色。

（3）一至四世纪中，在印度南部，即德干高原克里希纳流域(*Krishna Valley*)阿马拉瓦蒂(*Amaravati*)，发展着一种雕刻风格，也许是由于希腊—佛教艺术的影响，这种风格丧失了本土的自然主义的笨拙性，试图表现运动：人物较为加长，同时身躯的仪式的三道弯式(*tribhāṅga*)的姿态，同时在三个方向中活动，呈现出优美的柔软感，这种姿态开始于桑奇时期。

3. 笈多时期。四至六世纪。

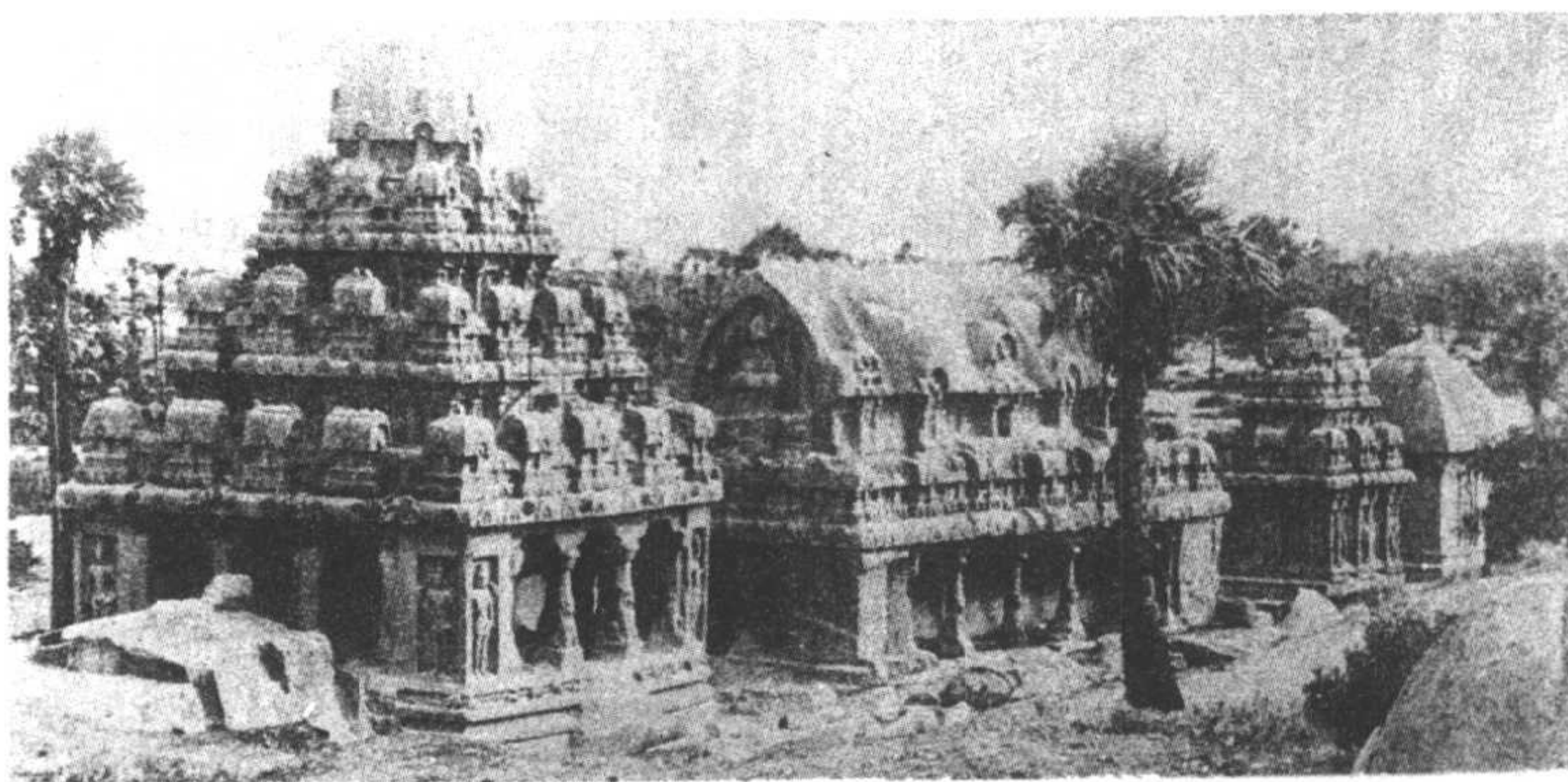
笈多时期目睹理想主义战胜先前时期的自然主义和活力论(*vitalism*)。在恒河流域四周的雕刻中、印度中部阿旃陀石窟的岩画和浮雕中,艺术家试图通过具有伟大的古典平衡性的形式——这种形式的背后有着精确的法则——表现神性的安详、超然和神秘的爱。佛的造像现在形成若干类型,传至国外的印度领地。石窟建筑仍然兴建,但也有若干户外的寺庙。

4. 笈多后(*post-Gupta*)时期。七至八世纪。

笈多后时期佛教雕塑的学院式的枯萎,由婆罗门教的复兴而得到补偿,导致对形式宝库的更新的民族鉴赏力和崇尚巨大规模以表现神之伟大的倾向。艺术家敢于凿刻巉岩(东南部摩马拉普拉姆的《恒河的子孙》,图520;象岛*Elephanta Island*的石窟神庙)。有时候,他们给岩石以建筑的形式(摩马拉普拉姆诸庙宇,七世纪,图532),在大规模发掘之前,教量并未减少(凯拉萨纳塔*Kailasanatha*庙,在八世纪凿建于整块巨石,发掘于埃洛拉*Ellora*)。这一时期出现以耐用材料建成的户外建筑(有别于石窟建筑)的范例。发端于伊朗特性的木建筑诸因素的建筑,现在愈来愈印度化。

5. 婆罗门教艺术的发展。九至十七世纪。

印度河地区和恒河地区由于伊斯兰的入侵而不复成为伟大的创造中心后,印度精神幸存于东北地区(孟加拉和奥里萨*Orissa*)和德干高原。外界之有益的影响断绝以后,印度艺术便以自我为中心,创造性的潜力很快枯竭。这一时期目睹寺庙的发展,从内殿(*cellae*)到更为复杂设计的建筑。在北部,内殿

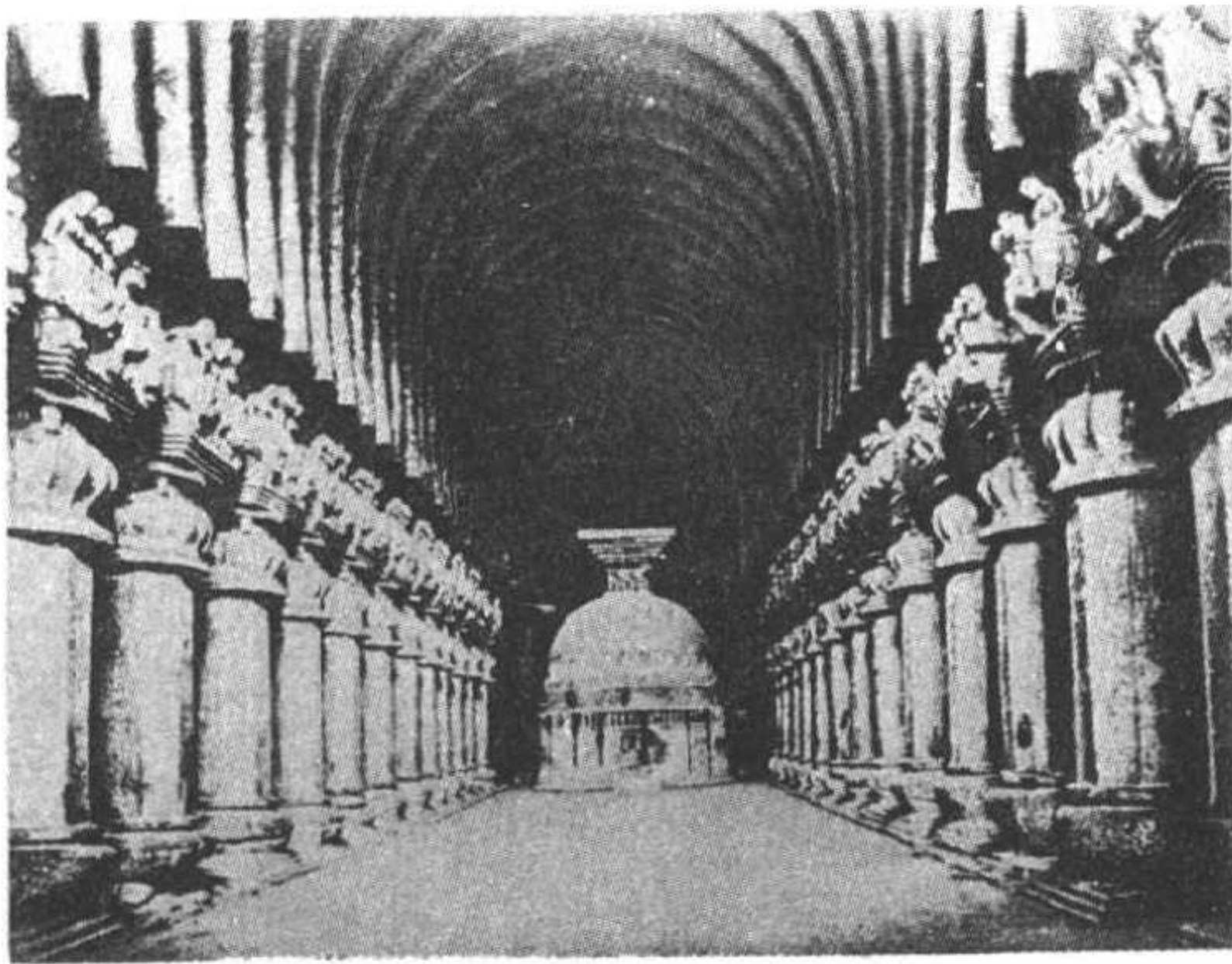


532. 婆罗门教艺术 七世纪 凿于山岩上的庙 摩马拉普拉姆

有高度，成为球形的顶(*sikhara*, 奥里萨布巴内斯瓦尔 *Bhubaneswar* 棱伽王 *Lingaraj* 寺, 约1000)，在南部则成为角锥形的殿堂(*Vimana*, 坦佐尔 *Tanjore*, 十一世纪)。这种角锥形建筑演变为带同心大厅的门塔(*gopuras*, 图536)形式，坦佐尔巨大的湿婆庙即是此种设计, 后来在十四世纪, 又增建柱廊(*mandapa*, 马杜拉 *Madura*, 印度最大的寺庙, 十七世纪)。装饰的造型价值丧失殆尽, 变得甚为单调, 这在迈索尔(*Mysore*)邦呈波形的“火焰式”特色。然而, 十一至十四世纪, 达罗毗荼艺术依然制作出令人赞叹的中型的青铜圆雕像, 像中从笈多美学传下来的均衡感, 给予强烈的运动要求以优雅的节制; 舞神湿婆, 由于其主题的关系, 是这种均衡的最佳表现形式(图529)。

建 筑

以耐用材料建成的印度建筑全出于宗教的目的。古代の木结构世俗建筑无有遗世。佛教建筑有三种类型: 佛庙(*chaitya*),



533. 佛教艺术

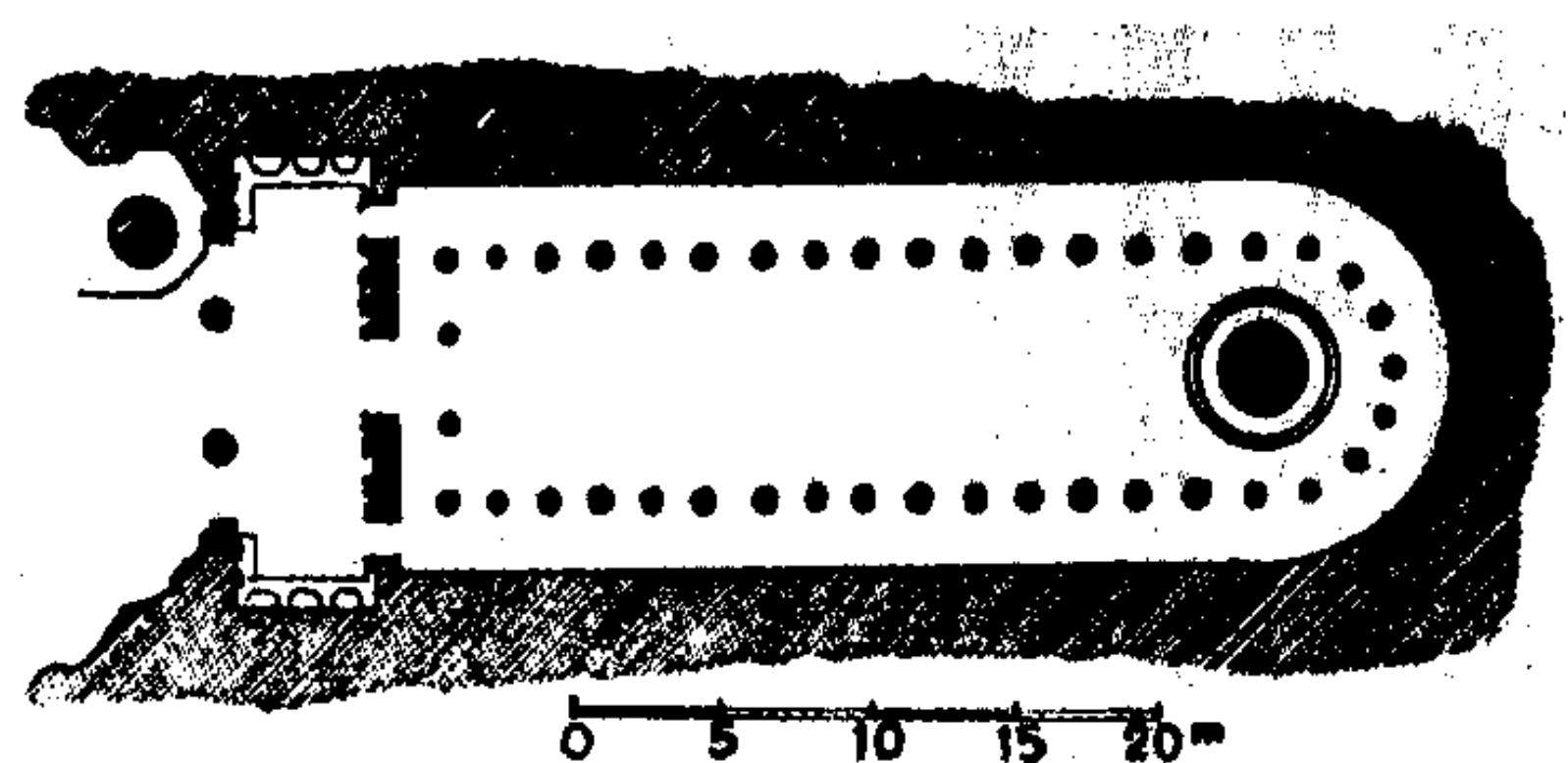
公元前二世纪初叶

佛庙殿堂内景 卡尔利

534. 佛教艺术

佛庙殿堂平面图

卡尔利

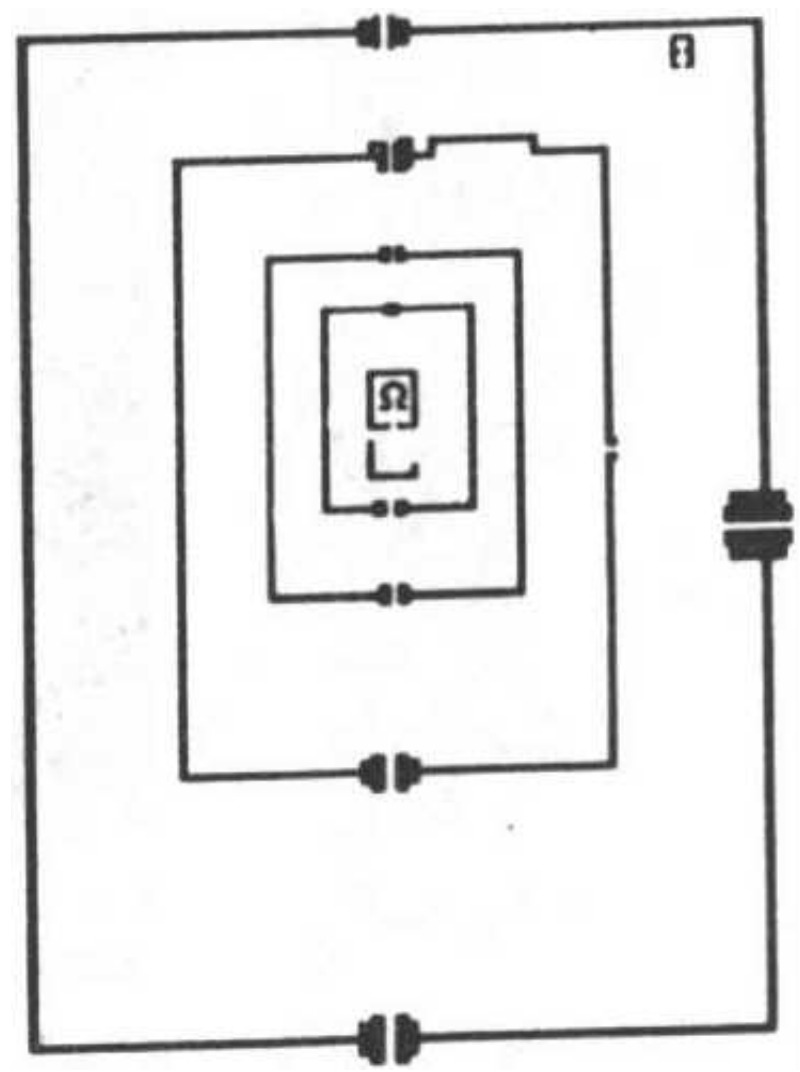
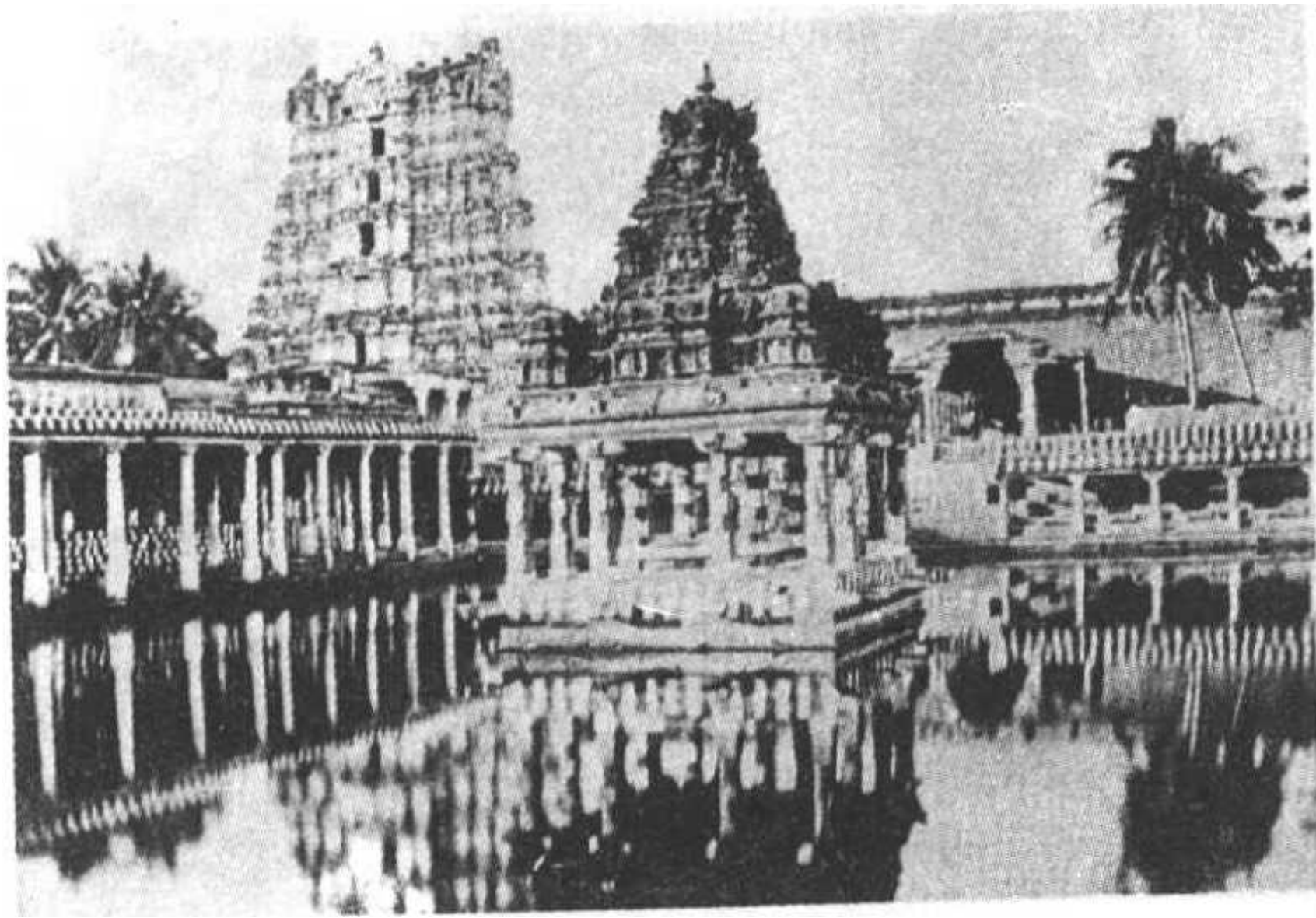


僧寺(*vihara*)和宝塔。露天建筑(宝塔)或石窟建筑(佛庙和僧寺)，完全是木建筑的石头重建物。宝塔或圣骨塔(*reliquary*,图531)是砖石结构的冢或圆顶，顶上有石“伞”——庄严之象征——周围是环形栏杆，有四个饰以大量雕刻的入口，开向东、南、西、北四个基本方位。佛庙——其形式也许源出于西方——是一个带有中殿和回廊的长方形建筑，底端是半圆形后殿，包括一个小宝塔或舍利子塔(*dagoba*,图533和534)。僧寺由许多小室组成，围着包括圣殿的方形庭院，能够凿建于山

岩之中，如在埃洛拉。

婆罗门教庙宇与埃及神庙极为相似。基本上由一方形小室和殿堂组成，那是供奉偶像的圣殿，由门厅进入，另有为朝拜者所建的柱厅或柱廊。其最后的固定形式是：带门塔的围栏环绕这个中心，内含柱厅(图536)、外加的圣殿和圣池四周是连拱廊或柱廊或台阶(图535)。象埃及神庙一样，婆罗门教庙宇屈从于无限的扩展，逐渐增加愈来愈多和愈来愈大的室内面积。

印度没有发展主拱或拱顶，因而梁托支撑拱顶的排他性的运用，将建筑师引向一层接一层的建筑，得出一种角锥形结构(图535)。相叠的层次饰以建筑本身的缩小形状，布满整个建筑甚至建筑的周围，如在布巴内斯瓦尔(图527)。在达罗毗荼庙中，结构遵循缩小的格局，门塔愈近中心殿堂愈小，中心殿堂是塔



535. 婆罗门教艺术 十五世纪 湿婆庙的门塔、殿堂和圣池

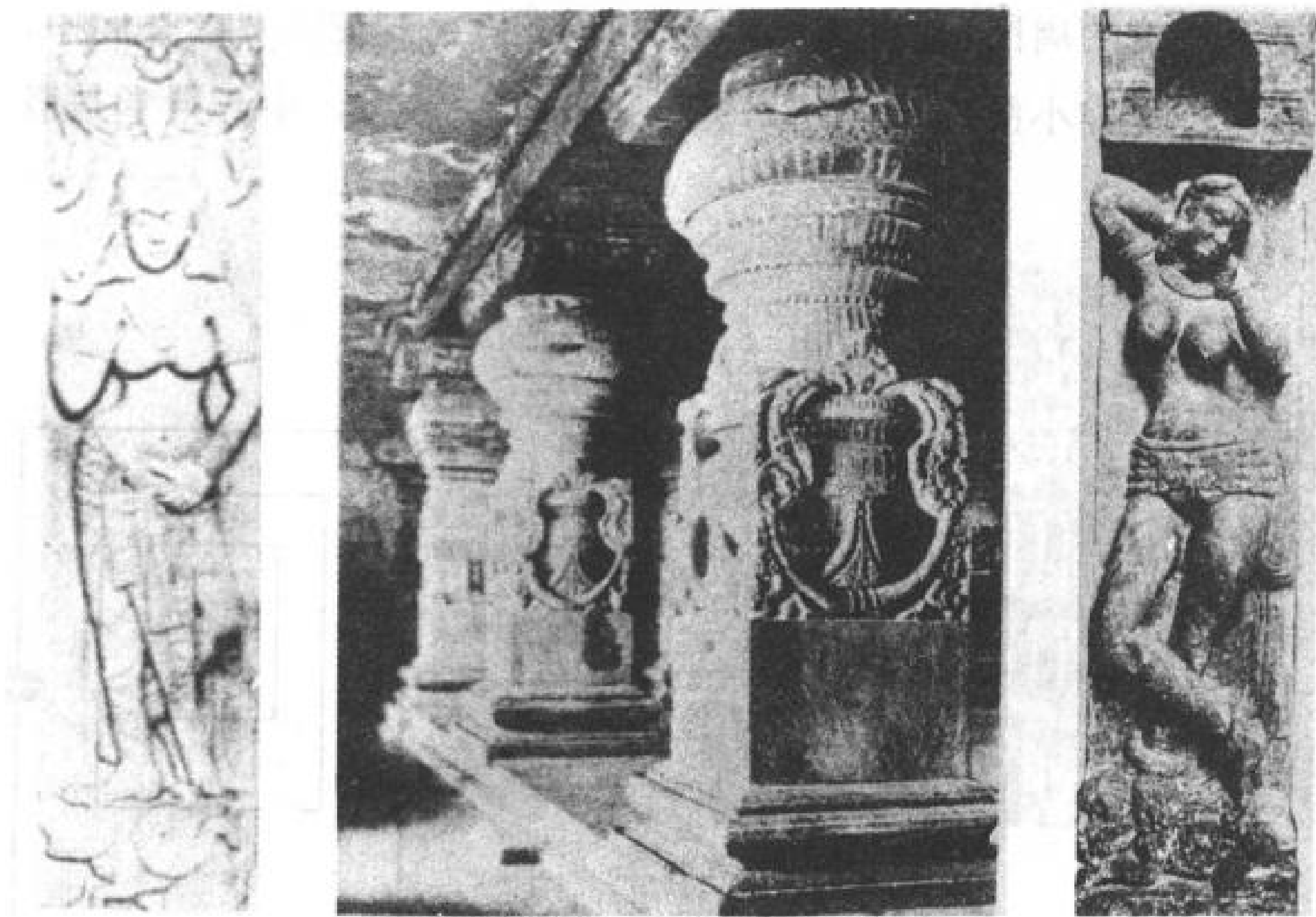
蒂内维利(现蒂鲁内尔维利，马德拉斯)

536. 婆罗门教艺术 十六世纪 斯里朗加姆岛庙宇的

围栏、门塔和圣殿平面图

楼中最小的。结果是，若不站在其中一个门塔上，就看不到庙宇的全貌。

印度建筑在创造独特的装饰法则方面，没有取得丝毫的成功。最早的纪念碑建筑的装饰原则，只不过是木匠运用的形式照样搬进石材料中，自由地借用阿黑门尼德体系(以鳞茎形结束的柱头，图538)，有时候冠以扁平的梁或饰以背对背的动物；柱础常常是动物形——传说中的兽、鹰首狮身翼兽、斯芬克斯、鱼形或鸟形海妖、半人半马怪；或组合图形、棕榈叶形、花环。从早期木建筑以来长期沿用的那些形式中，还可以提一提以梁或托架为顶的柱，支撑柱上楣构，尤其是突出的天窗(*kudus*)，



537. 佛教艺术 公元前二世纪 树精 巴鲁特宝塔栏杆柱

加尔各答印度博物馆

538. 婆罗门教艺术 七至八世纪 埃洛拉 三十一号石窟柱

539. 佛教艺术 二世纪 树精 马图拉宝塔栏杆柱 加尔各答印度博物馆

那是这种装饰的普遍的特色之一（图532）。在达罗毗荼艺术的最后时期中，整个庙宇布满圆雕人物——企图取代其它形式的装饰。这种上楣显得过火，给人以混乱的印象。

与发展到很高水平的雕刻相比，印度的建筑从未超越其拟古主义。象原始文明一样，印度给人的印象是，不论通过大规模的凿刻作品，还是一堆堆庞大的材料，旨在探索表达力量。从最早时代中显示出来的不论挖掘形式（窟）还是圆状形式（摩马拉普拉姆诸石窟庙）的直接雕刻倾向，表现出印度的气质，倾向于认为建筑与雕塑形式关系密切，印度的泛神论精神阻碍了建筑结构所需要的几何形、抽象的计算努力。印度庙宇在其殿堂周围，如围绕枢轴一般，聚集着数量日益增长的围栏——如原始森林不顾一切地无限制生长的装饰——仍然适应东方寺庙的需要，寺庙该是宇宙的形象，被认为有着大山的形状。但是在另一方面，高棉人却能够以显示出更为适宜的建筑观念之方法进行同样的计划。

比喻性艺术

雕刻是印度的主要艺术。她的自然主义天才在石刻中表现得最为充分。从巴鲁特浮雕到达罗毗荼青铜器的雕刻发展，显示出对雕刻艺术的形式可能性的全面开拓。希腊—佛教艺术虽然不是主要的传统，并显示出希腊美学的众多迹象，但是它在这一发展过程中找到了一个自然的地位，因为它将希腊楷模介绍到印度雕刻之中，从而加快了脱离阻碍印度建筑发展的古风之演变。

然而，印度的造型艺术从未对古时的圆雕表示过怀疑，就

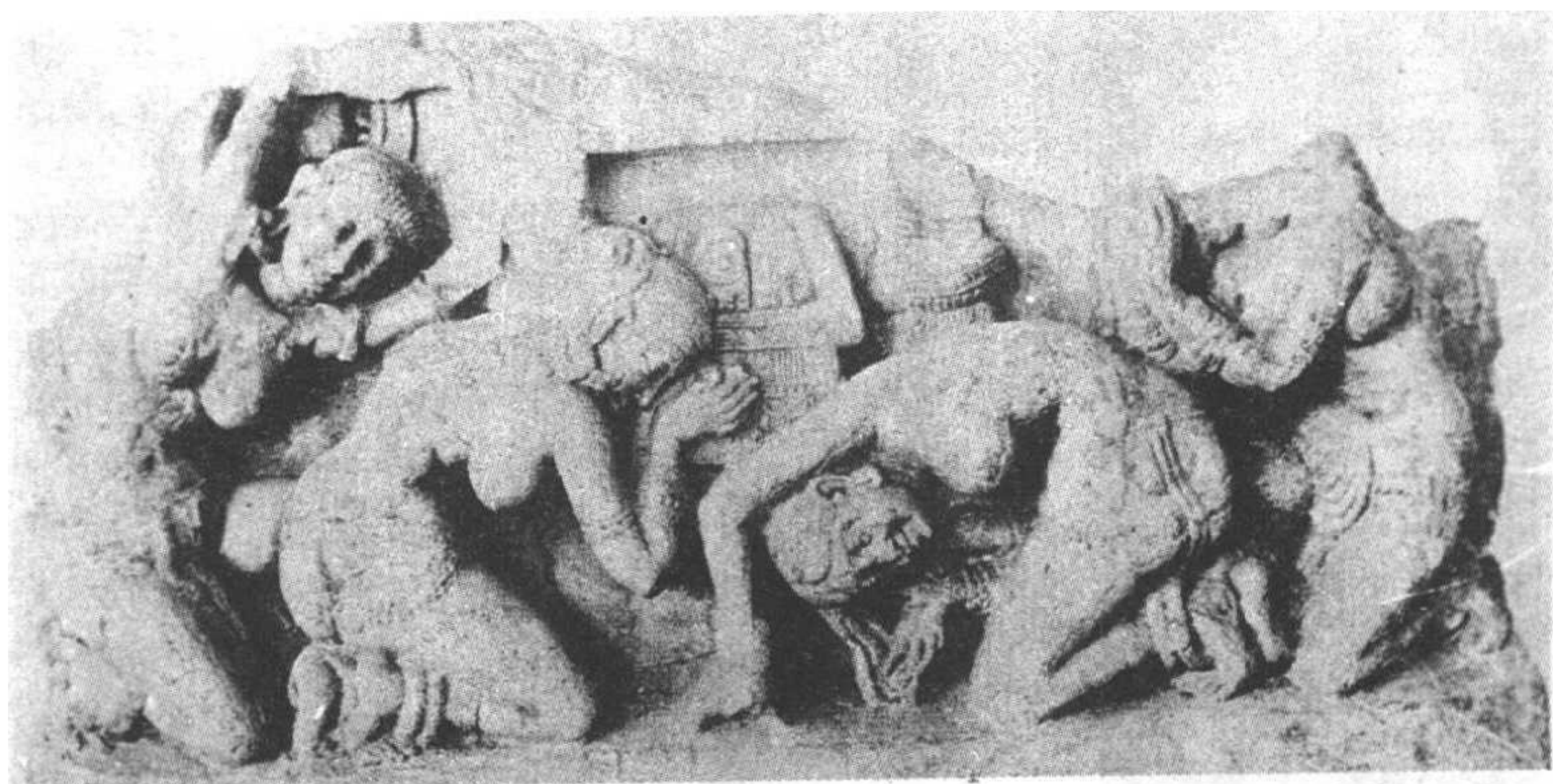


540. 巴鲁特艺术 公元前二世纪 摩耶之梦（佛陀的托胎，以小象降诞。）

加尔各答印度博物馆

浮雕来说，那是纪念碑形式，与法国中世纪的浮雕相似甚于希腊雕刻。但是它的作用不是装饰，不是用于建筑或纪念碑，恰恰相反，而是同化之；固然，建筑成了一件四面皆刻的雕刻品，墙上没有一块不施雕凿的空白。

以其造型之概括的平面和正面法则——人物如此地平贴在石块上，以致观者想不到它的侧面——巴鲁特风格（图537）具有一种在生命力初期的艺术之全部力量，其形式使人想起图卢兹圣塞尔南教堂回廊中的罗马式雕像（图536）。如一切古代文明——首先关心形式的清晰——一样，透视是以层或行的手段表示（图540）。桑奇的宝塔艺术具有罗马式艺术最初的繁荣时期所有的全部丰富性：如在十二世纪欧洲，艺术家的才能可在其



541. 佛教艺术 二至三世纪 跪于佛像宝座前的女人 浮雕 阿马拉瓦蒂

所表现出来的创造性能量和在借自中东的古老主题上所创造的崭新变化中看到；但是现在，热带生活的丰富活力流入和环绕形式。在树精 (*yakshi*) 中，印度女性美的标准——在巴鲁特尚是相当僵硬的——找到其高度的柔软性和肉感性，以其身体的三道弯式表现舞蹈节奏、丰满胸部、细腰和宽骨盆。从造型上来看，这种避免侧面的平面造型——也许来自牙雕——有时候在动物和女性中带有圆形造型的倾向，肉感，熟果子般地重。但是——就象在最精美的罗马式作品中，如在穆瓦萨克——雕刻家仍然考虑到墙面，用凿子雕刻甚于试图制作突出的浮雕。使墙面充满活力，生气蓬勃。这最后的阶段是秣菟拉风格（一至四世纪），在此阶段中，造型的妖娆曲线具有印度空前绝后的肉感性（图539）。与秣菟拉派并行的阿马拉瓦蒂派（二至四世纪），更为严格地适应与墙面和平面造型，但其蜿蜒曲折的运动使人联想起狂热的勃艮第罗马式（图541）。马图拉和阿马拉瓦蒂的使脸部增光的微笑、人物的舞蹈节奏，表达了救



542. 佛教艺术 四至五世纪 秣菟拉立佛像 马图拉博物馆

543. 佛教艺术 四至五世纪 大菩萨 阿旃陀一号洞窟壁画

世福音带来的全部乐观主义。

笈多的美学终止了这种狂热性，这也许可与早期哥特式相比，具有同等的精神上和造型上的重要意义。象哥特式一样，笈多的美学出自创造圣像、通过一种古典的抑制姿态和简朴造型，表达神的安详和怜悯之愿望，犹如哥特式创造了典型的西方的基督形象，笈多艺术确立了佛陀形象。东方学家不同意古典的发展是自发地发生的或可能是然之说，它是受到希腊——佛教艺术的促进。哈达艺术固然与西方更为协调甚于东方，而且也许是希腊艺术的最后微笑，幸存于古代世界边缘的前哨地区：哈达人物与法国十三世纪哥特式人物之间的异乎寻常的相似，证实形式创造中的不朽规律的存在（图521和522），因为经过十个世纪的间隔后，神秘的宗教和西方造型观念的会合归于十分相

似的形式之中。

对抽象的强烈想望给予笈多雕像以相当于巴巴的因袭，这可以称作伪拜占庭式 (*pseudo-Byzantine*)，正面的表现、衣饰的因袭造型、面部的毫无个性 (图542)。也许犍陀罗影响对异国形式主义——阻碍了民族气质的发展——的传入亦有关系。笈多时期的壁画未受此影响 (阿旃陀石窟)，在这些壁画中，我们看到了佛陀精神生活的最高表现 (图543)。这些作品——现在已经破损，难以辨认——比之雕像具有更多传统的运动之印度柔软性。画中花叶饰的优美呈现一种神秘的柔嫩性。东方的美学认为一切事物都是表露的或流动的，壁画符合这一观点，同一房间或洞穴内的不同场景，由在紧邻的两个主题中扮演角色的人物或显贵将一个画面和另一个画面连接起来。

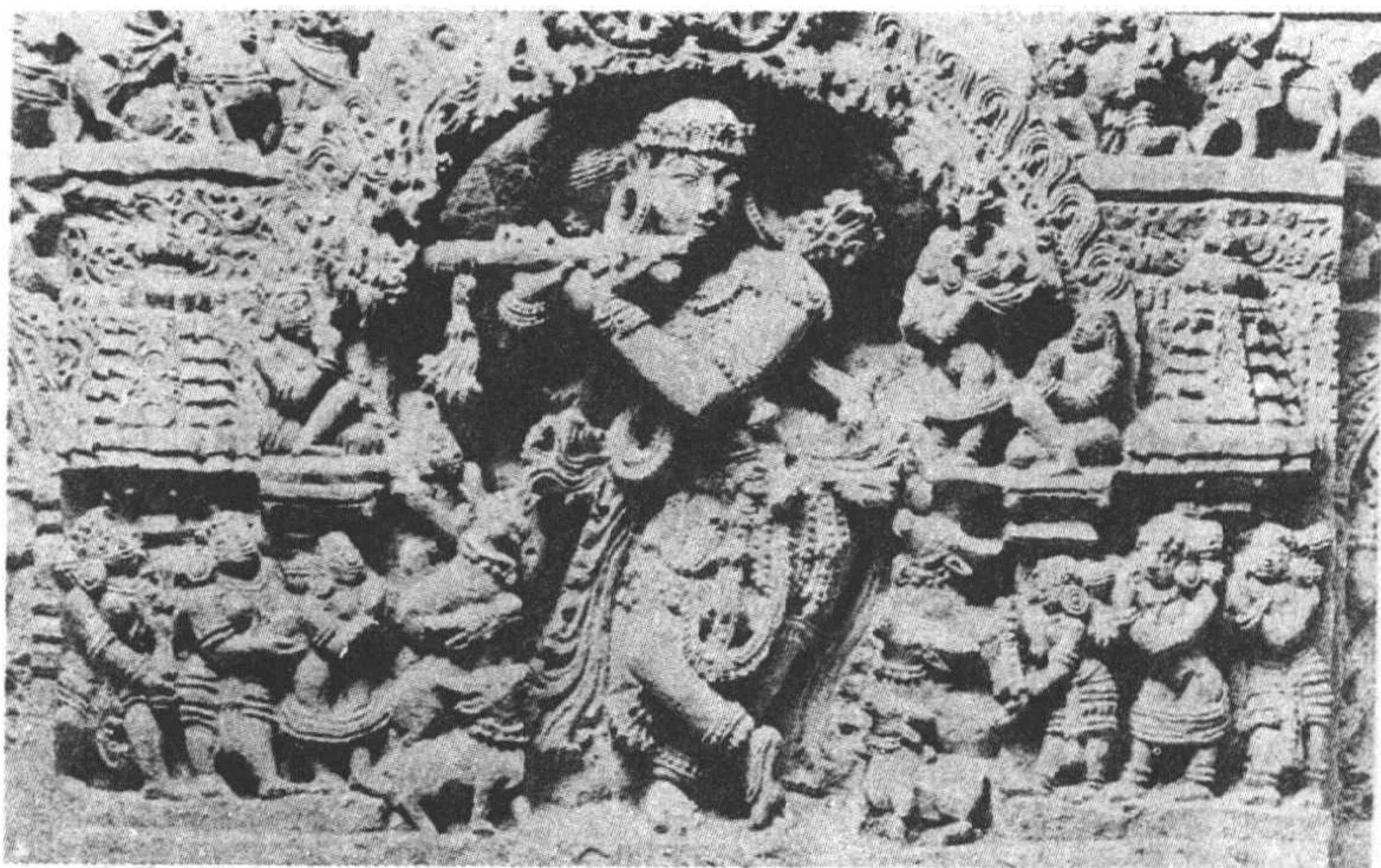
婆罗门教艺术的表现手法为许多世纪的实验所丰富。它避开笈多的抽象性，在其杰作中——在象岛 (七世纪，图544)、摩马拉普拉姆 (七世纪) 和埃洛拉 (七、八世纪)——它重新发现艺术作品在其发展过程的早期所常有的力量，同时受益于成熟的古典艺术的造型成就。但是佛教人道主义的福音热情让位于原始宗教所共有的超人形象。十和十一世纪在奥里萨，印度的极度性感的作品中的造型体系似乎返归秣菟拉艺术的起源，而在十二世纪，在迈索尔的负载过重的浮雕中，一种衰落艺术的狂热性就象在火焰式哥特式中一样激化起来 (图545)。此后，主要的纪念碑雕刻失去生气，降为装饰手艺。然而，从十世纪起，差不多至十七世纪，德干高原产生了卓越的青铜像，其中出乎意外的花叶饰观念压倒了通常的体积之丰满性。线条的有力、强烈造型的内在活力、象征主义的深度，以及生命的扩张感，使十二世纪的若干舞神像——表现湿婆的宇宙舞蹈——成为印度



544. 婆罗门教艺术 七世纪 护持神之眠 象岛石窟神庙

545. 迈索尔婆罗门教艺术 十二世纪 护持神之第八化身吹笛

加尔各答 印度博物馆



不常见的形式完美的作品，可与意大利文艺复兴或中国艺术的最优秀的创造并驾齐驱（图529）。

印度艺术的反响

经由东印度海路，通过印度支那的印度文化的扩展，可与希腊文化的扩展相比。确然，两者具有相同的现象。印度给受其影响的国家，不仅带来宗教的表现形式，而且还有雅利安精神形象的古典词汇，即深刻的自然主义。但是当地民族的本土气质对外来的文化起着反应，因而印度的美学思想被“东方化”了：它丧失了某些原有的特性，其形式最后成为亚洲的；并倾向于从中国来的表现形式。一般地说，印度的自然主义受到因袭倾向的对抗，后者是一切亚洲文明背后的思想之共同特点——总是追求抽象性。

爪哇艺术

上述的演变在爪哇艺术中尤为明显。在最早的时期——八至十世纪——中，在东爪哇发展起来的艺术文明，依然服从于印度的美学，同时加上远为纯粹的古典精神。寺庙、圣殿和角锥形建筑(图546)——规模不大——是有节制的和均衡的，在这些建筑中，纪念碑观念将其严格的规律加之于雕刻形式，不论是佛教的，如在婆罗浮屠 (*Borobudur*)，还是婆罗门教的，如在普兰巴南 (*Prambanan*)，雕刻家追求笈多的自然主义思想，但同时受阻于它的理想化的冲力。爪哇最优秀的纪念碑建筑是婆罗浮屠佛塔（八世纪下半叶）——此类建筑中的佼佼者，它有露天的钟形舍利子塔或佛塔覆盖的上升的高坛、大约五百零

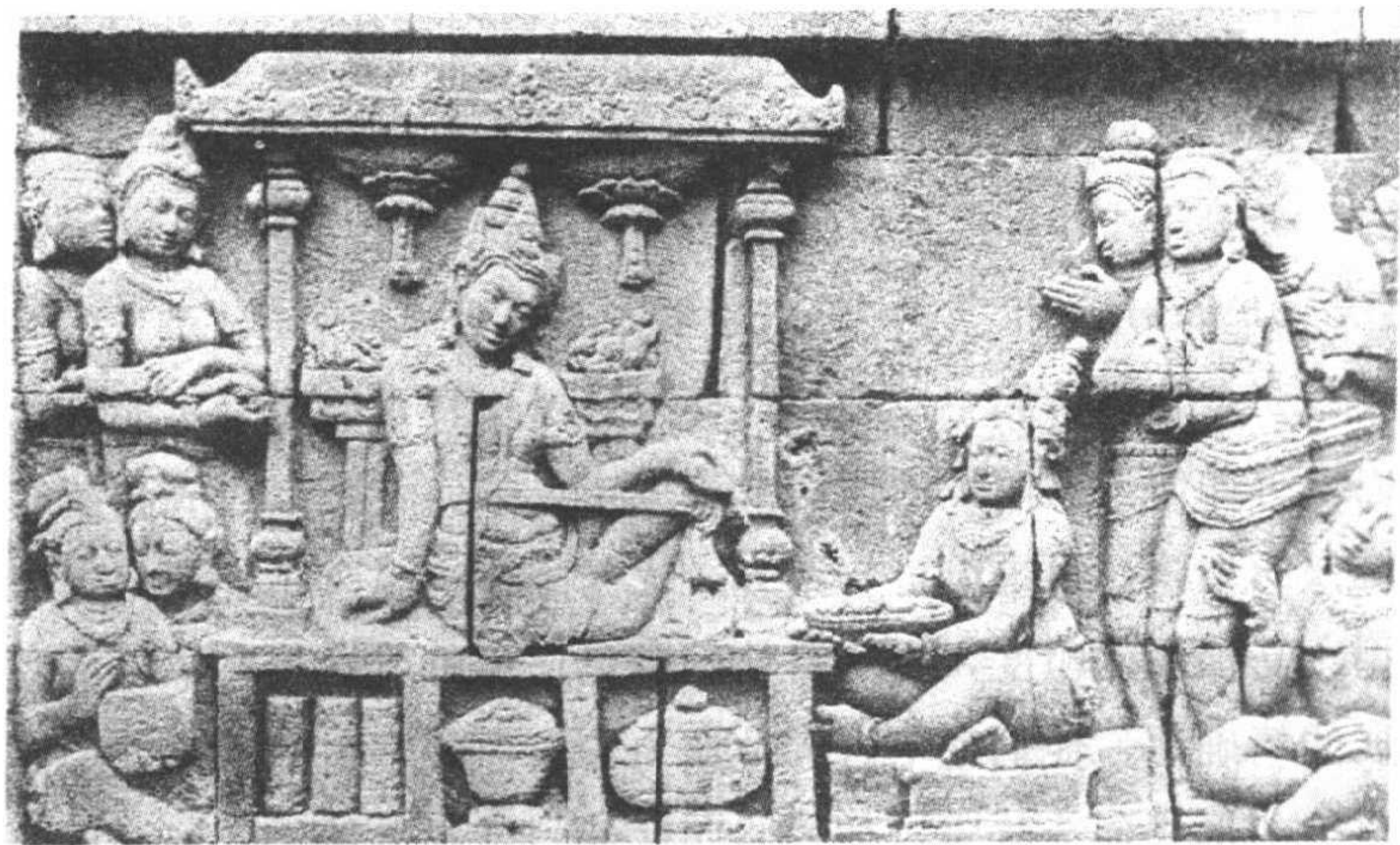


546. 爪哇艺术

八世纪

詹迪帕万庙

四个壁龛，内置数目相同的佛像和浮雕饰带，详尽地描绘 *Dharmayani Buddha* 的生平，组成二千幅画面，长达近四英里。如果说佛像是笈多理想主义的启示，那末饰带更使人想起阿旃陀壁画：大乘佛教神秘的温柔气息在这些生气盎然的形式中，以更多的人情味和亲切感表现出来；这些形式没有印度标准的肉感性，而显示十分优雅的细长，为其它各地所无法望其项背（图 547）。在普兰巴南，这一艺术朝向精炼和俗气的矫揉造作发展。经过一段时期的中断后，无疑是由于政治动乱，爪哇文明于十一世纪在该岛的西部复兴，十三和十四世纪的文艺复兴产生这一艺术的最杰出的作品。印度尼西亚倾向变得更为强烈，在僧侣主义 (*hieraficism*) 中表现出来——相同于中国之想象的因袭和对奇形怪状的鉴赏力。在穆斯林入侵后，爪哇艺术的这一类型退隐到巴厘 (*Bali*)，在那儿持续至今。



547. 爪哇艺术 八世纪下半叶 佛陀之孕 婆罗浮屠佛塔

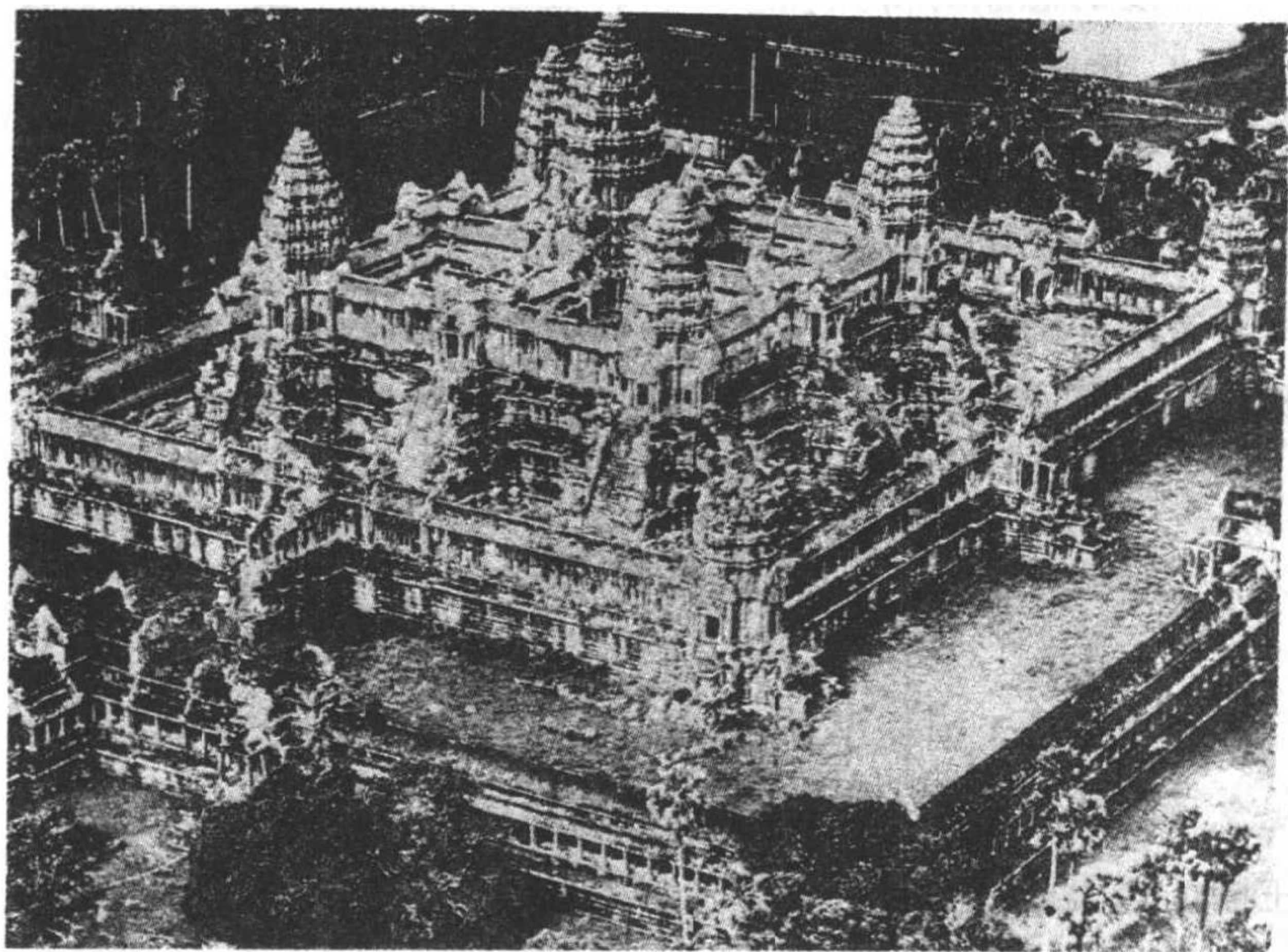
印度的想象力得天独厚，这种想象力创造了异乎寻常丰富的形式，并且似乎只能想象见之于大自然的东西；在建筑方面，印度显得软弱无能。依赖印度并继承其现成的思想和造像法则的诸国家，在纪念碑建筑领域中能够有所思索。爪哇产生了若干异常纯粹的纪念碑建筑——与其美学相称，这些建筑追求优雅甚于规模。高棉人营造了东方最美丽和最感人的纪念碑建筑。

高棉艺术

即使高棉王国似乎在三世纪时已经存在，但其遗世最早的纪念碑建筑属于六至八世纪（所谓吴哥前 *pre-Angkor* 艺术）。王国的伟大成就在八世纪。八〇二年，国王阇耶跋摩二世 (*Jayavarman II*) 在山上祭拜天神，庙—山 (*temple-mountain*) 的概念无疑由此而来，高棉人对此一直是看重的。八九三年至九一

○年，耶索跋摩王(*Yashovarman*)建都吴哥，后来兴建愈来愈庄严的纪念碑建筑，其中最杰出的是在吴哥城(*Angkor Thom*)的吴哥寺 (*Angkor Wat temple*, 十二世纪上半叶)和巴壤寺 (*Bayon temple*, 十三世纪)。暹罗人入侵后迅速衰微。

在东方诸民族中，独独高棉人显示出真正的建筑才能。他们懂得如何依据明确的原则规划城市，如何将城市建成和谐的雄伟的整体，创造堪可与西方最优秀的建筑观念相媲美的寺庙型。高棉人比印度人更为自信，避免任何可能妨碍思想自由发展的精确性，他们毫不含糊地认为寺庙应是宇宙的形象，因而以山的形式创造寺庙。他们将印度的门塔对称地、一层一层地安置在角锥形平台建筑上，使整个建筑逐渐升向中心殿堂，殿堂内安放王一神像，王的化身作“王家湿婆的生殖力象征”



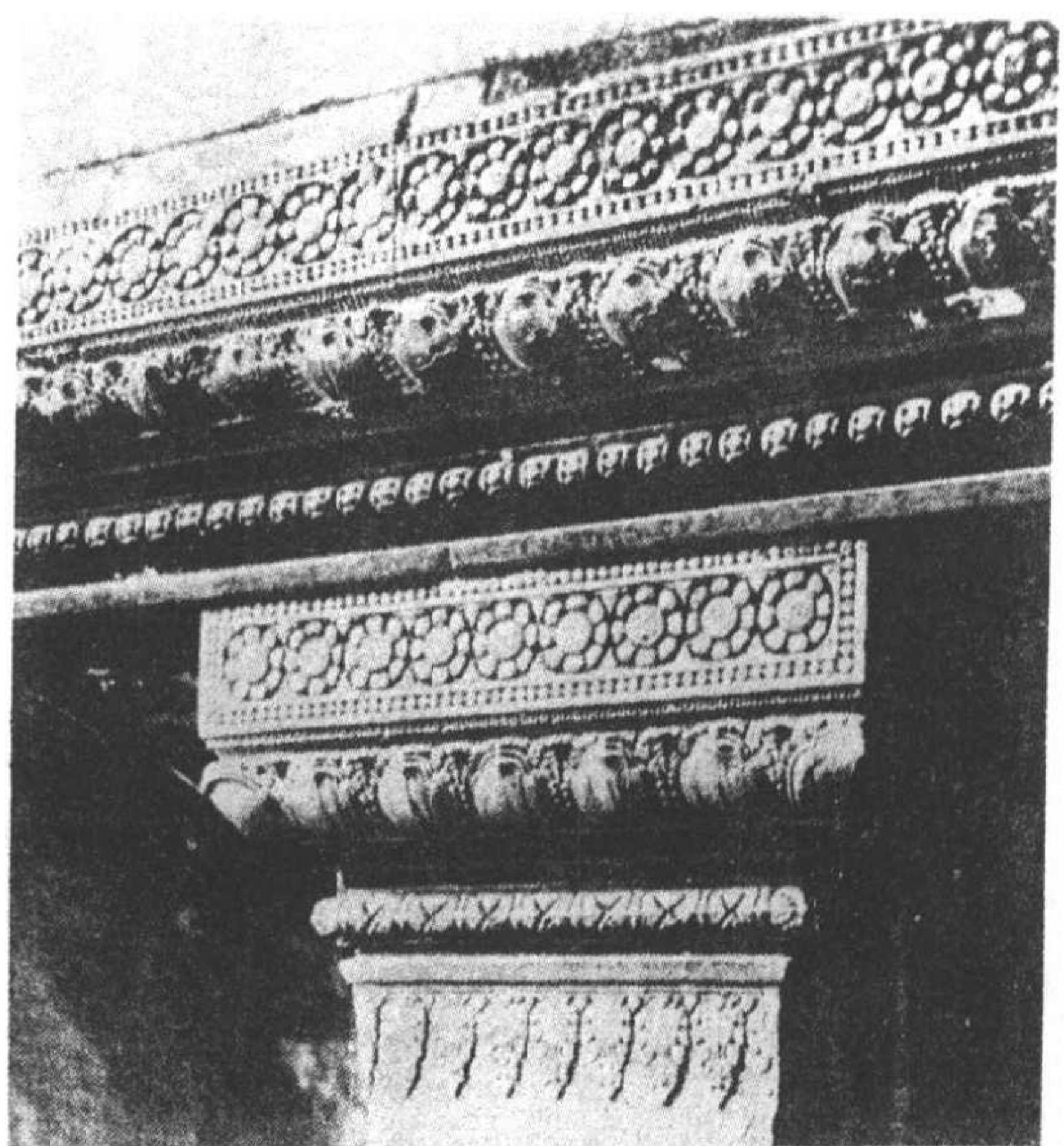
548. 高棉艺术 十二世纪上半叶 吴哥寺（鸟瞰）

549. 高棉艺术

十二世纪上半叶

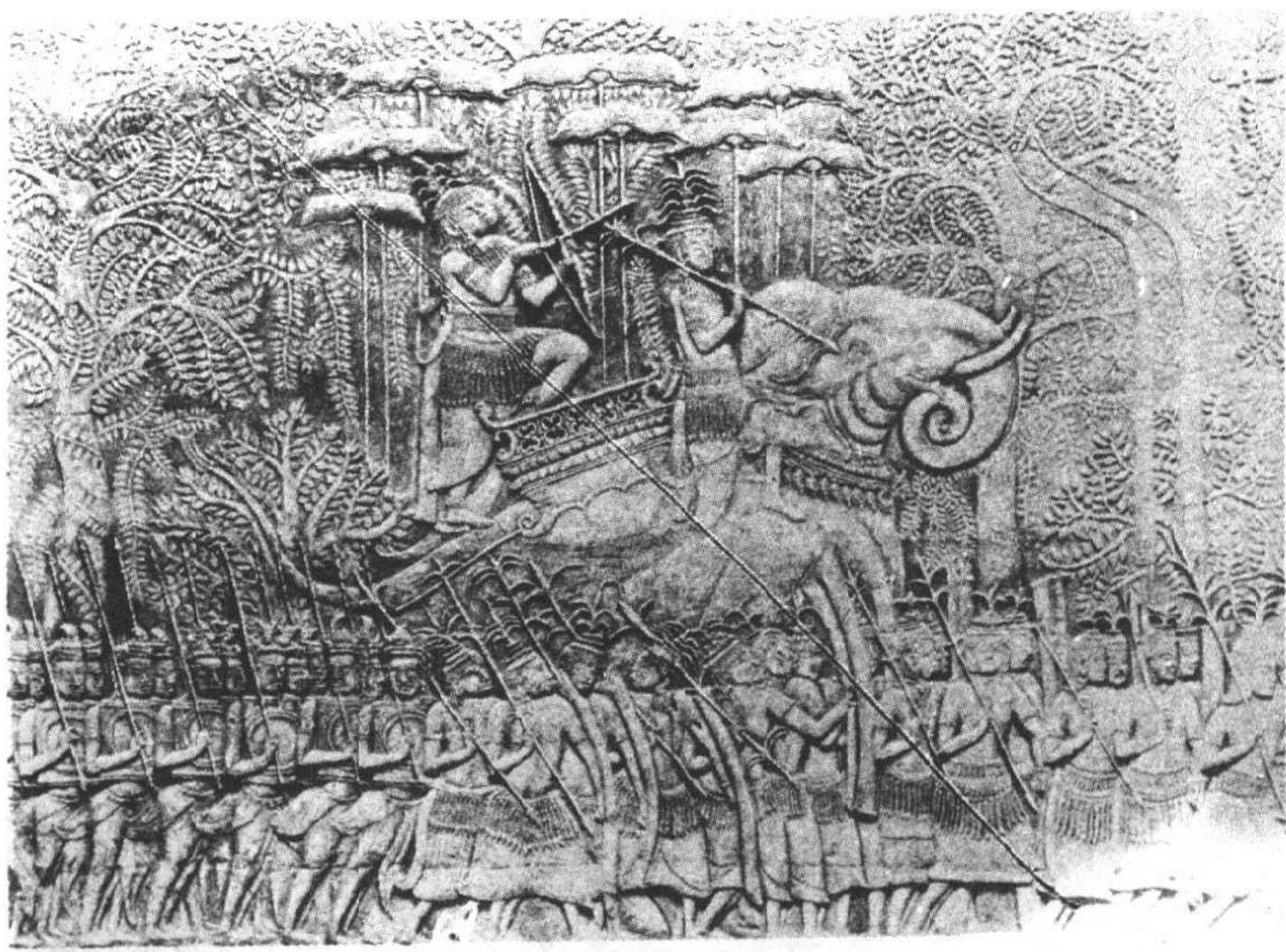
柱廊中的柱头

吴哥寺



(“*royal lingham*”)状、以山一庙这一中枢为准，其它圣殿作放射形，圣殿是供奉祖宗的（图548）。这种带有一系列附属建筑的中心布局，使人联想起中世纪的监狱和城堡，是高棉人所创造的君主神权政治的完美象征。为自己立庙的可能性促使君王们争胜不已，同时亦解释了在那个国家中建筑兴旺发达的原因。

全部结构成分按照建筑需要和原理安排。塔交叉排列成连贯的图形，在某些情况下，塔身四侧饰以雄伟巨大的头像；这些头像是国王的强有力的象征，等同于世自在王 (*Lokeshvara Bodhisattva*)，从而在天国和王国的格局中确立了国王的进入和恰当的地位。附属建筑内，用作藏书室或礼拜堂的柱廊之安排，具有美妙的透视感，并冠以梁托支撑的“假拱顶”，这种拱顶具有尖桶形圆顶的效果。高棉人创造了一种装饰体系，而



550. 高棉艺术 十二世纪上半叶 苏里耶跋摩王二世军队柱 吴哥寺

印度的装饰不过是杂乱形式的堆砌；他们亦限制上楣的雕刻和造型，上楣充斥印度建筑；他们知晓造型的固有原理，通过最好的计算增加宏伟的效果。这就是他们建筑的逻辑观念，这种观念在吴哥柱廊中不自觉地重新创造了多里克式柱的基本特色（图549）。

几乎象在印度寺庙中一样，高棉雕刻家把他们的作品过多地充塞庙中，但适当地考虑建筑设计的需要。高棉人在柱廊的内壁上布满巨大的平浮雕，浮雕考虑到墙面，给墙面带来生命力（图550）。在这些作品中，形式遵循印度艺术所缺少的有节奏的款式（图551）。同样的形式在不尽的连续中重复，是亚洲精神的典型特点。巴壤艺术中轮廓的浮丽柔软性和花叶饰的优势（飞天*apsaras*饰带），显示出亚洲气质的日益增多的表现形式和



551. 高棉艺术 十二世纪上半叶 巴壤风格 飞天饰带 巴黎吉梅博物馆

与中国艺术关系的加深。

高棉艺术产生了令人赞叹的圆雕像。正面姿态的神圣性和概括型浮雕的因袭，导致与印度自然主义分离，令人联想起埃及艺术，具有一种建筑性的庄严和平衡。在巴壤时期，著名的“吴哥的微笑”，使脸部增添光彩，眼睛闭着的脸表现出灵魂能够通过佛陀得到极乐至喜。这种微笑不但在雅利安人和印度人的脸上，而且在更为亚洲化的脸上出现：凤眼、柳眉、樱桃嘴。创造妖魔鬼怪（龙 *nagas*、迦楼罗 *garudas*、因袭的狮子）的想象，亦使吴哥艺术与中国艺术相关联：无疑，暹罗人的入侵阻止了更为明显的亚洲化。

占人 (*Tchampa*, 安南人) 发展的形式与高棉艺术接近。至于暹罗，其主要的创造是铜像，具有强烈的神圣性，比爪哇或柬埔寨更取亚洲的因袭程式；其最优秀的作品产生于十三至十六世纪。

中国艺术

历史背景

虽然漫长的海岸线使中国面向黄海和中国海，但其文明是大陆型的。西藏高原割断了中国与亚洲其余部分的联系，由于需要抵御草原游牧民族通过蒙古南下的入侵，中国一直集中力量于国内。中国只能通过土耳其斯坦绿洲困难地与西方沟通，土耳其斯坦是两个不同世界的会合点，经由阿富汗通过喀什关口到达终止于中国的大门敦煌的丝绸之路，就是通过这个会合点。中国的皇帝始终关心的是戒备北方一箭之遥的游牧民族，使西方通过土耳其斯坦之路保持畅通无阻。中国土地肥沃，自北而南流向的三条大河——黄河、长江和珠江——造成三个冲积平原。这个广大的地区——时而由一个皇帝一统天下，但经常四分五裂——有着民族和宗教的统一，这为共同的语言和书写方式所确保。中国的历史是收缩和扩张交替的历史。一个皇朝要将中国统一于一个皇帝的治下，就需要征服蛮族，于是导致扩张政策；但是游牧民族的入侵——得利于内部的不和——迟早会来到，并动摇帝国的结构。然而，本土的皇朝退入内陆（四川）或南下，而蛮族迅速地取汉族的方式，摒弃游牧的习惯，建立定居的皇朝，这个皇朝甚至可能为中国的重新统一而努力。这种枕戈待旦的持久局面有利于中国的文化，因为这种情况阻止了因尊重传统而引起的惰性倾向，给中国不时地输入新鲜血液和力量，使它与外部世界保持接触。中国的疆土扩张由海上及至日本，陆上及至缅甸、印度支那和印度群岛，从而接触到印度文明。

中国的宗教本质上植基于对人类和自然秩序之间的和谐之不可思议的信仰，这种和谐由作为政府首脑的皇帝所制定的典章维持下来。这种宗教——人类信仰的远古阶段的合理化形式——使人类听凭上苍的神力(*Heavenly Powers*)之摆布，这种神力亦授予统治大地的皇帝。祖宗崇拜有助于这一天地的和谐，因为死人的灵魂成了调解者。这种实用的宗教之道德准则亦是公民的道德准则，由孔子阐述，他的思想启示了由文人或信奉他的官员所发展的全部官方学说。这导致逆来顺受的人道主义——中国文化之持续的基础和支柱。然而，中国的思想亦对形形式式的神秘主义发生兴趣，后者加强了它的较为精神的天性。道教——源于公元前六世纪的老子——宣扬“去欲守静”，“与道合一”，得“道”成“仙”。这一神秘主义——对绘画具有极大的影响——由道士实践之。佛教于汉朝（一世纪）传入中国，在一世纪时以大乘佛教的形式扎根，并由北魏鞞鞞皇朝宣布为国教。佛教给高度通世故的中国人带来一个爱之宗教的调和，基于对菩萨、弥勒(*Maitreya*)、玉皇和观音(*Avalokitesvara*——救苦救难之神——的救度众生之信仰。静思派(禅宗，梵语为*dhyana*，汉语为禅)与道教有关，宣扬“见性成佛”。中国的思想就这样通过各种探讨而始终倾向于一元论；即单一的信仰，一切人和物在天地本体中的同一性，同时把一切的不同和个体看作不过是幻象，感觉的假象。这种唯理智论及感觉的极度优雅，使中国人比其他民族更倾向于认为形式的纯正至上：对中国人来说，最高的艺术欣赏在于抚弄玉，玉之极为简洁的形式和平滑的手感及其超自然的含意，使人心旷神怡，超然物外。

中国艺术的演变

1. 史前。

中国北方许多遗址发掘出新石器时代的陶器，其螺旋形饰纹近似爱琴海地区和中欧的壶罐。这证实在新石器时代文明中存在着某种连续性。

2. 古代中国。商或殷（公元前十六至十一世纪）和周（公元前十一至三世纪）。

在河南北部小屯和北方安阳发掘出最古老的历史皇朝商朝的青铜器、甲骨、玉器和大理石动物雕像。这种象征性的艺术延续至周朝（图552），周朝终止于封建的无政府状态——战国



552. 古代中国艺术 周中期 伏虎 青铜 牛津福格艺术博物馆



553. 中国艺术 商 公元前十二世纪 兽形青铜祭觥
华盛顿弗里尔美术馆

(公元前五至三世纪), 后始皇帝立短命的秦朝 (公元前221—206), 第一次创建一个统一的中国。始皇帝兴造著名的建筑——长城, 作为抵御蒙古部落的屏障。这一时期的艺术可以认为是青铜时代文明的高度修养之表现, 当时传遍欧亚大陆, 除了地中海地区。艺术家的活动基本上与巫术有关, 制作的物件作祭祀之用。其中包括严格规定纹样和用途的青铜鼎或觥, 用作盛祭品和祭酒 (图553); 甲骨作占卜之用; 玉器用途多样, 有的为护身符, 有的为权力或力量的象征 (斧、刀、戟)——官员们备用; 最异常的是用作祭品的天地之象征物 (穿孔的圆板——璧 *pi*, 天之象征, 图554; 或可插一根圆柱体的长方形物——琮 *tsong*, 地之象征; 或长条形板——圭 *kuei*, 刻有大熊星座 *Gre-*



554. 中国艺术 汉

公元前202—公元220

天之象征 私人收藏

at Bear,山之象征)。这些物件不施装饰，以其形式纯正和玉质之美见长。在中国人看来，坚石是纯正的精华(*Essence*)之象征。鼎布满因袭的花纹，具有祭祀、和解的意义。这些纹样的浓缩之活力表现在战国和秦朝的火焰式的曲线中。

3. 中古时代中国。

中古时代中国目睹秦朝所创建的大帝国之盛衰兴败。这个时期始于汉朝诸皇帝(公元前206—公元220)牢固的君主政体、神权政治和文化的中央集权，汉朝被异族的入侵所瓦解，陷入四分五裂，直至唐朝(618—907)恢复帝国。经过短时期的混乱(907—960)后，宋朝复统一全国，但为时不长(960—1127)，因为不久即被蒙古族驱赶到南方(1127—1279)。蒙古族为了自身的利益再次统一中国(元朝，1279—1368)。

(1)汉朝(公元前206—公元220)。汉朝建立了中华帝国的政治和文化的统一。这一成就意味着皇朝传统和孔子哲学——两者均被秦朝所废——依照独特节奏之恢复，因为中国总是更新过去的灵感而前进。汉朝向亚洲扩张的政策为中国打开了外

555. 中国艺术

唐 八世纪

天龙山菩萨头像

纽约大都会博物馆



部世界，通过北方引进草原兽形艺术的影响（早在战国时代已经渗入），通过土耳其斯坦——班超将军曾出使该地——引进伊朗及佛教的影响。汉朝建都长安，后东迁洛阳。

经过长时期古代的巫术和象征主义后，汉朝稍有放松，这在人物描绘艺术的开端中显示出来（图554）。汉朝试图将采自大自然的形式进行大综合，特别在制作墓葬用的红陶器方面。

（2）政治分裂（220—618）。汉帝国被革命推翻，突厥——蒙古人入侵北方，建立新的王国，而在南方的汉族皇朝继续汉族的传统。在北方，鞑靼北魏——自认为是完完全全的中国人——在五世纪（453）定佛教为国教。佛教带来对偶像的需要，这产生了许多巨大的纪念碑雕刻，其主题和风格借自土耳其斯坦佛教，后者来自希腊——佛教、伊朗和笈多的大杂烩。山西云冈石窟即开凿于此时（约460—494），接着是河南龙门石窟（494—741后）。在这些石刻和同时期的佛教风格中，中国精神的高度活力减弱为只表现至福和神秘的狂喜：这是中国艺术中

人的脸部上出现微笑的唯一时期。这一神秘艺术的最后高峰发生在隋朝(581—618)，隋朝统一中国三十余年。

(3)唐代(618—907)。神的观念被唐朝的现实主义观点压倒，唐朝产生了中国最自然主义的艺术。这一得胜的皇朝——由于强大的军事力量，唐朝保持中国政治统一局面二百余年——的自信，表现在对圆雕的热衷中，圆雕成为压倒一切的艺术媒介（图555）。这一形式将其风格加于其它一切艺术，如青铜镜的饰纹是完全失去平衡的，其有力的造型与物件的比例不相称。绘画在这一时期中亦得到发展。一般地说，唐朝的美学——对外征伐带来的外部影响十分显著——与本民族的才能是没有关系的。

4. 宋朝（960—1279）和元朝（1279—1368）。

经过一段时期的混乱后，宋朝皇帝统一中国，但为时不长。在受过教育的阶级之不抵抗主义的、因循守旧的影响下，宋朝皇帝放弃唐朝抗御侵略的政策，很快丧失半壁江山，退到南方，于一一二七年定都杭州。这些皇帝缺乏政治的现实主义感，是浅薄的审美家、“戴皇冠的空想家”，沉溺于诗词和绘画。浮雕艺术的衰微，是活力和现实主义的衰退迹象，但是现在崭露头角的绘画，为理性的、形而上学的思索提供了现成的表现形式。在京城开封和尔后的杭州，皇帝和朝臣们收藏丰富的艺术品；艺术评论家撰写以往艺术家的历史和评价当代艺术家，画院（*Fine Arts Academy*，绘画和书法）给最著名的艺术家以荣誉。艺术家们参加按题作画的竞赛。

被崇尚讲究的社会风气和崇尚享受的生活要求所削弱，这个社会无能掌握自己的未来。可怕的成吉思汗游牧部落轻而易举

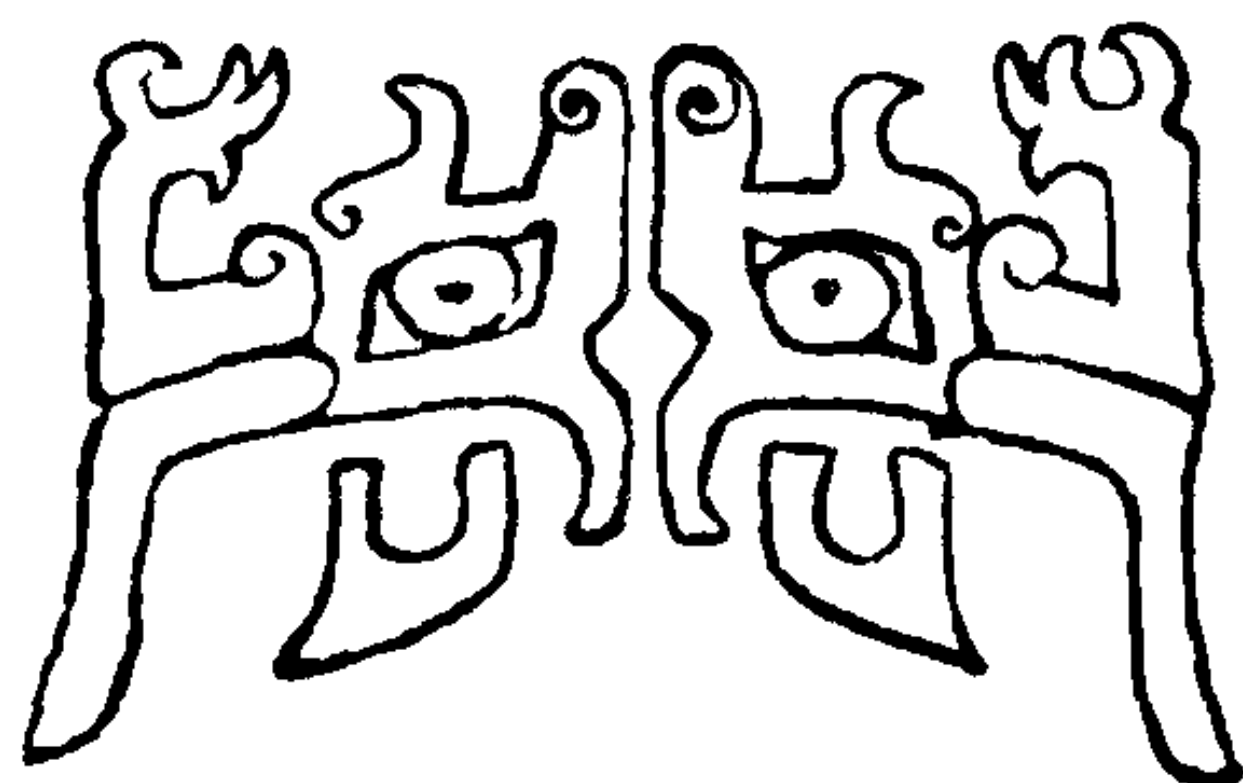
举地推翻了这个衰落的帝国，在蒙古皇帝（元朝，一度将中国带回到动物和军事主题的较为现实主义的艺术中）的统治下，国土又一次得到统一。

5. 近代中国。明朝（1368—1644）和清朝（1644—1911）。

中国艺术的真正创造性的时期与宋朝同时结束。明朝皇帝——推翻了蒙古人——的汉族皇朝，恢复艺术强调传统的学院派精神，这在清朝中得到进一步的加强。欧洲对中国艺术品的需要，加速了中国艺术的衰落，因为它怂恿了制作别致的小玩意儿的倾向。瓷器是明清两朝受宠的艺术。中国的巨大纪念碑建筑几乎都属于这两个皇朝，因为以前皇朝的建筑遗世极少。一四二一年，明朝从南京迁都北京——蒙古统治者建于十世纪的城市。

古代的艺术

从商、周和秦的诸物件和青铜器中可看出，古代中国艺术是力量表现——为了将形象提高到象征性的水平，这能在极端因袭的形式范围内完成——的最明显的实例。创造非描绘形状的典型中国式才能，在这儿最高的强度中找到（图553）。这些青铜器饰纹的目的是给予祭祀器皿以巫术的力量：主要的装饰特点是饕餮——长角、无颚、突眼的怪兽，由公羊或公牛、猫头鹰和老虎（图556）、龙、蛇、鸟和各种类型螺旋形混合而成（有的暗示雷纹——象征雨，图577）。这些符号能够任意变形或组合，有时候对称地并置，尽管包含的成分不同，这能在刻有螺旋形或雷纹的均匀背景上排成锯齿形。它们似乎从一片浑沌



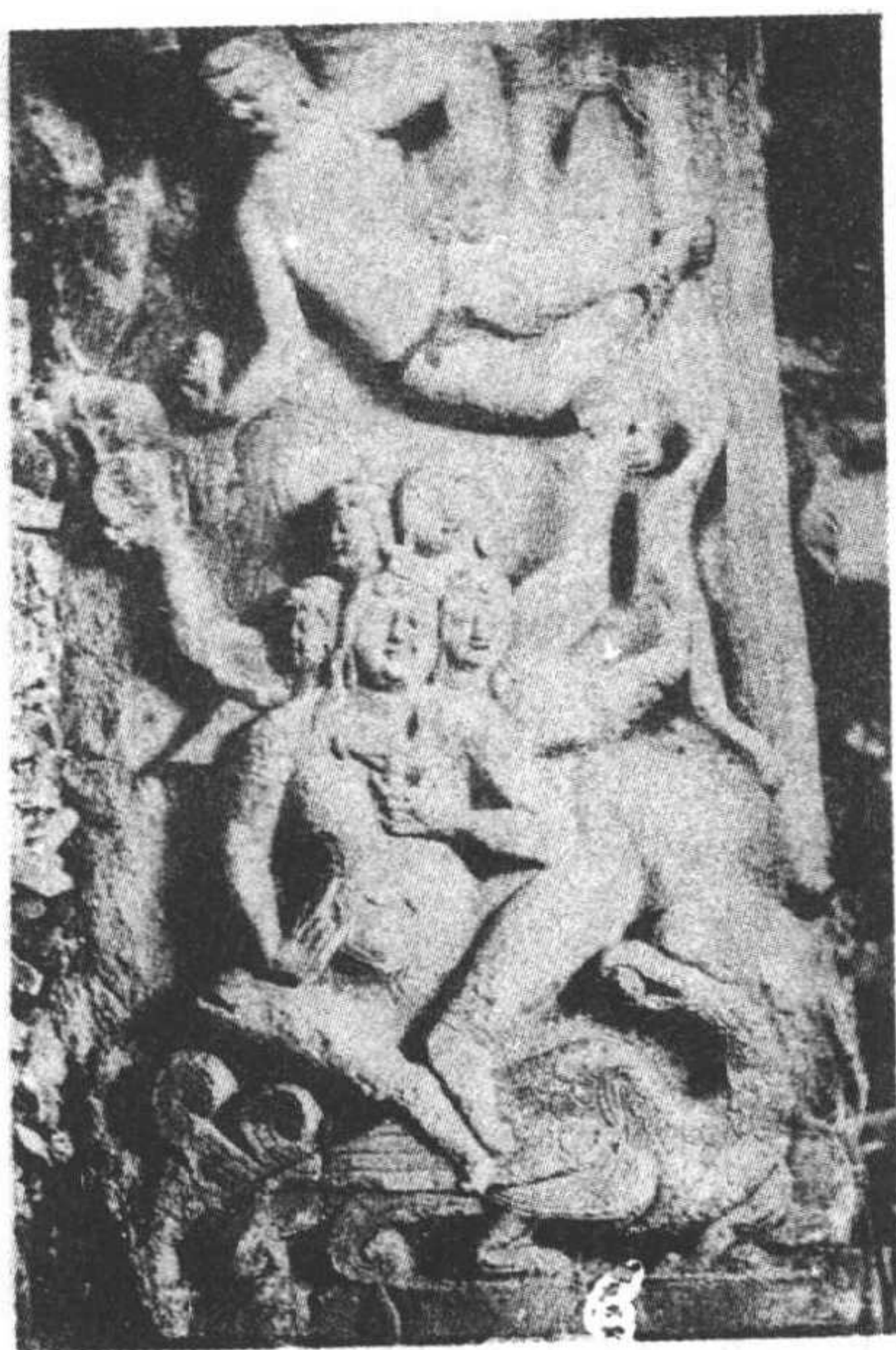
556. 饕餮纹 周青铜器纹样

557. 雷纹 周青铜器纹样

中突然地、咄咄逼人地跳出来，人的头脑在这片混乱中找不到大自然的特征可资信赖，因此如入一个毫无人性意义的恶魔世界：断断续续的线条的因袭，加深了这一残忍的艺术形式的印象。制作于一个人的生命毫无价值可言的、流血和痛苦的时代中的这些作品，是人类生活于对宇宙力量的恐惧之中的古代之最雄辩的信息。尽管有现实主义、神秘主义和人道主义（后来才感知的）的诱惑，但是这一宇宙力量旨在压垮人类的观念，深深扎根于中国人的心中。他们的青铜器的演变，显示出这种意愿对超自然表现形式的逐渐削弱。在通常的情况下，艺术家的双手忙于创造之时最富有表现性，随着经验而来的艺术鉴赏力削弱了信息的价值或影响。这种风格的最有力的实例是最古老的商朝遗物（图553）。虽然在周朝（图552）依然是有力的，但其形式在周朝末期逐渐趋向衰退为纯粹的装饰因袭，只是肤浅地镌刻在青铜器的表面上。这一转变完成于秦朝，此时受到草原艺术的启迪，动物作圆雕，给圆雕以眼睛、有生命物的诸种确信的形状，从而进入一个更高的阶段。

雕 刻

在艺术价值的刻度上，中国人从未给雕刻以很大的重要性。因而从汉朝起，历史学家慎重地记录画家的姓名——其作品早已遗佚——而雕刻艺术却默默无闻。雕刻品由工匠制作，很少得到荣誉，因为大多数作品很快地被埋在坟墓之中。雕刻在中国的住房内无有地位，至于寺庙内，只是佛教寺庙才有雕刻的需要。然而，全部雕刻艺术在中国所有伟大的皇朝中成功地进行着。这种对艺术中的最现实主义（存在和制作于真正的空间）的辨别力，犹如伟大皇朝的自信观念和强力政策的一个象征。汉朝墓葬陶器上的动物和人的形式，显示出在空间中使形



558. 中国艺术 北魏 五世纪 云岗石窟人物 波士顿美术博物馆

559. 中国艺术 北魏 六世纪 龙门石窟菩萨 波士顿美术博物馆

式复活的新鲜和大胆的愿望：中国的造型者仅仅显示体积之本质，不拘泥于细节。在北魏，由于巨大的佛教雕刻的影响，墓葬雕像变为神圣的。最早的佛教作品云冈石刻尚保留着受印度雕刻启发的某些自然主义眼光(图558)。但是中国的因袭才能开始在印度的资料上工作，在龙门石窟的艺术中，显示出印度造型法则进入中国造型法则的全面变形(图559)。造型丧失其完全性，变成概括的，衣饰陷入传统的褶，拖到脚背上，呈明显的波浪形，而躯体作排除自然运动的正面对称，一切形式按等级制度——佛之永生的象征表现形式——移开和延伸。这些高度精神化的作品可与罗马式艺术的作品相比；但是也许与早期哥特式作品更为相似，如夏尔特尔教堂王家门廊中的雕像，在这些雕像中，非物质化的躯体减少到不过是支持一张出神入迷脸容之脆弱的茎梗(图524和560)。隋朝使人物脱离墙面，作成圆雕，从而将此风格推向完美的顶峰。然而，贵族式风格主义的暗示——令人联想起兰斯倾向的哥特式雕像——稍稍松弛了其精神的强度(图561)。唐朝的集权意志表现于形式之浮丽的丰富性和体积之沉重的有力性(唐太宗陵的骑兵，图562)。萨珊艺术传下来的动物描绘的现实主义，通过土耳其斯坦进入中国，引起对男性或尚武主题，诸如骑兵、武士、陵墓卫士(*lokapala*)的日益增长的兴趣。强调肌肉的作法(图563)和完全的非因袭，显示了胜利的中国唐朝沉湎于外国的影响，大多数的外国影响是通过当时被中国占领的土耳其斯坦渗入的。天龙山的佛像——笈多艺术的翻版——是民族气质的摒弃或背叛(图555)，制造墓葬作品的红陶工匠，似乎与传统的中国饰纹观念最为接近(图567)。宋朝标志着雕塑的急转直下的衰落，那时的偶像制作者偏重于各种各样生动的枝节，诸如宝石饰物、衣



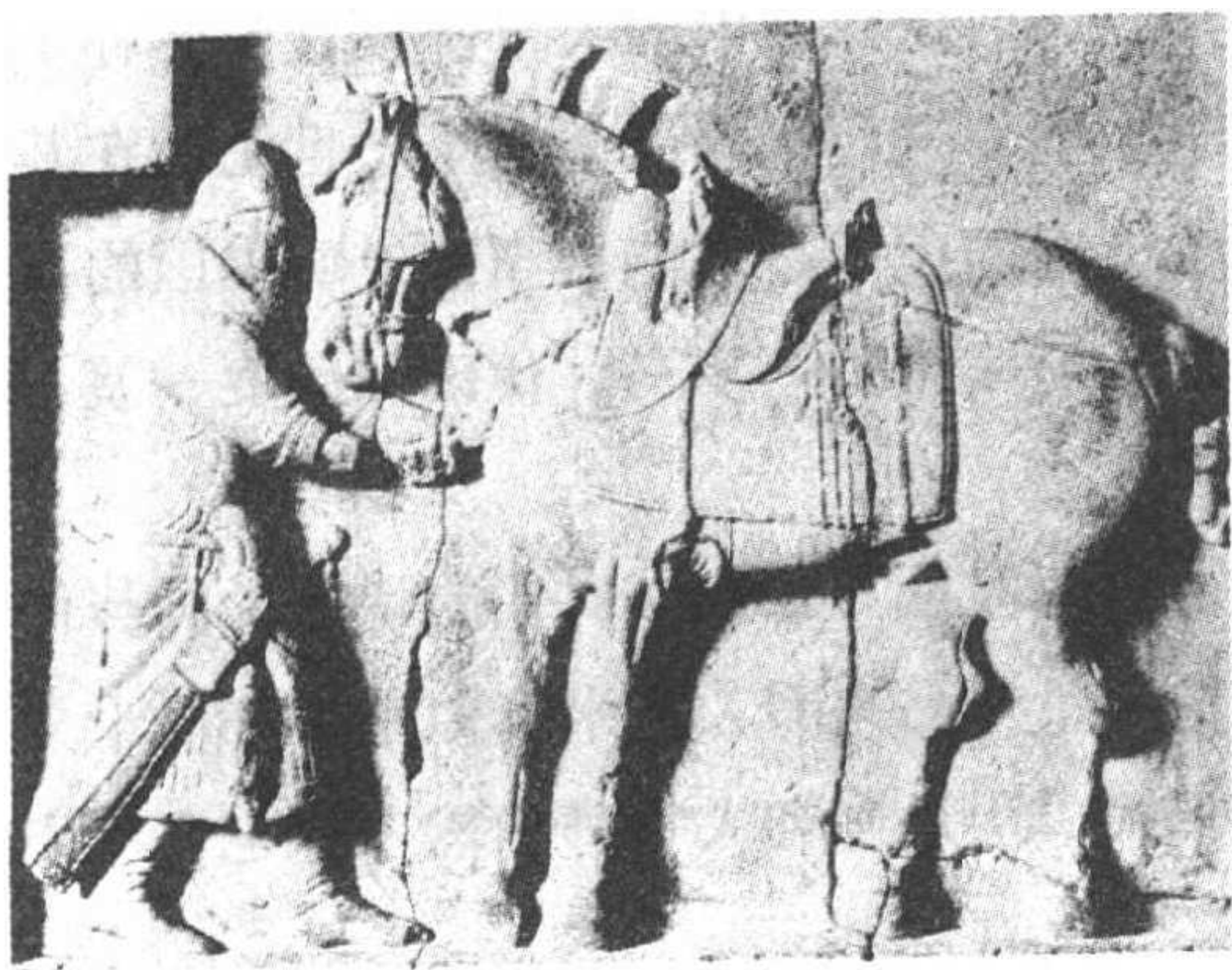
560. 中国艺术 北魏 五世纪末叶至六世纪初叶 菩萨头像 私人收藏

561. 中国艺术 隋 六世纪末叶至七世纪初叶 菩萨头像 私人收藏

562. 中国艺术 唐 武士拔出马身上的箭 昭陵（陕西） 浮雕

费拉德尔菲亚大学博物馆

563. 中国艺术 唐 七至十世纪 门卫 牛津福格艺术博物馆



饰的精致和柔软性，那毋宁说是绘画。动物巨像——排列在明朝诸皇陵的神道两侧——是各种异兽和走兽的笨拙变形，只不过用来指明皇帝的葬处而已。

绘 画

公众难以鉴赏中国的绘画，它和青铜器一起最好地传达了中国精神的本质。因为在博物馆和美术馆所能看到的各杰作是如此地稀少，其保养情况又是如此地糟糕，因而有必要一件件地复制在书中。中国画不是置于墙上，而是画于纸卷或绢卷上，保存在特制的箱中。根据横或竖地打开，卷画称之为立轴或手卷。中国画不是供人们粗略地看一眼，而是要象阅读手写物般地有规则地细看。

虽然装饰汉朝宫殿的壁画无有遗世，但是我们依据墓砖刻的拓本，还是能够略知一二：那些侧面形象生动有力，使人联想起希腊的黑色人物饰瓶（图564）。不列颠博物馆收藏的顾恺之手卷——这位四世纪艺术家手笔的唐朝摹本——证明中国的绘画风格在那时已经形成。敦煌绿洲中的大量佛教壁画弥补了上溯至唐朝壁画的罕见实例。这些壁画作于七至十世纪。在其它绿洲（吐鲁番等地）发现的壁画，不能恰当地说明中国的风格，因为这些壁画强烈地显露希腊—罗马、伊朗和印度—笈多的影响。

中国画至唐朝进入繁荣时期，犹如同时代的诗歌，画与诗的关系密切。从遗世的少量作品来看，艺术家似乎旨在以十分精确的轮廓表现各种形式，山水画和人物画均然，这也许可以认为是那个时代的现实主义观点。

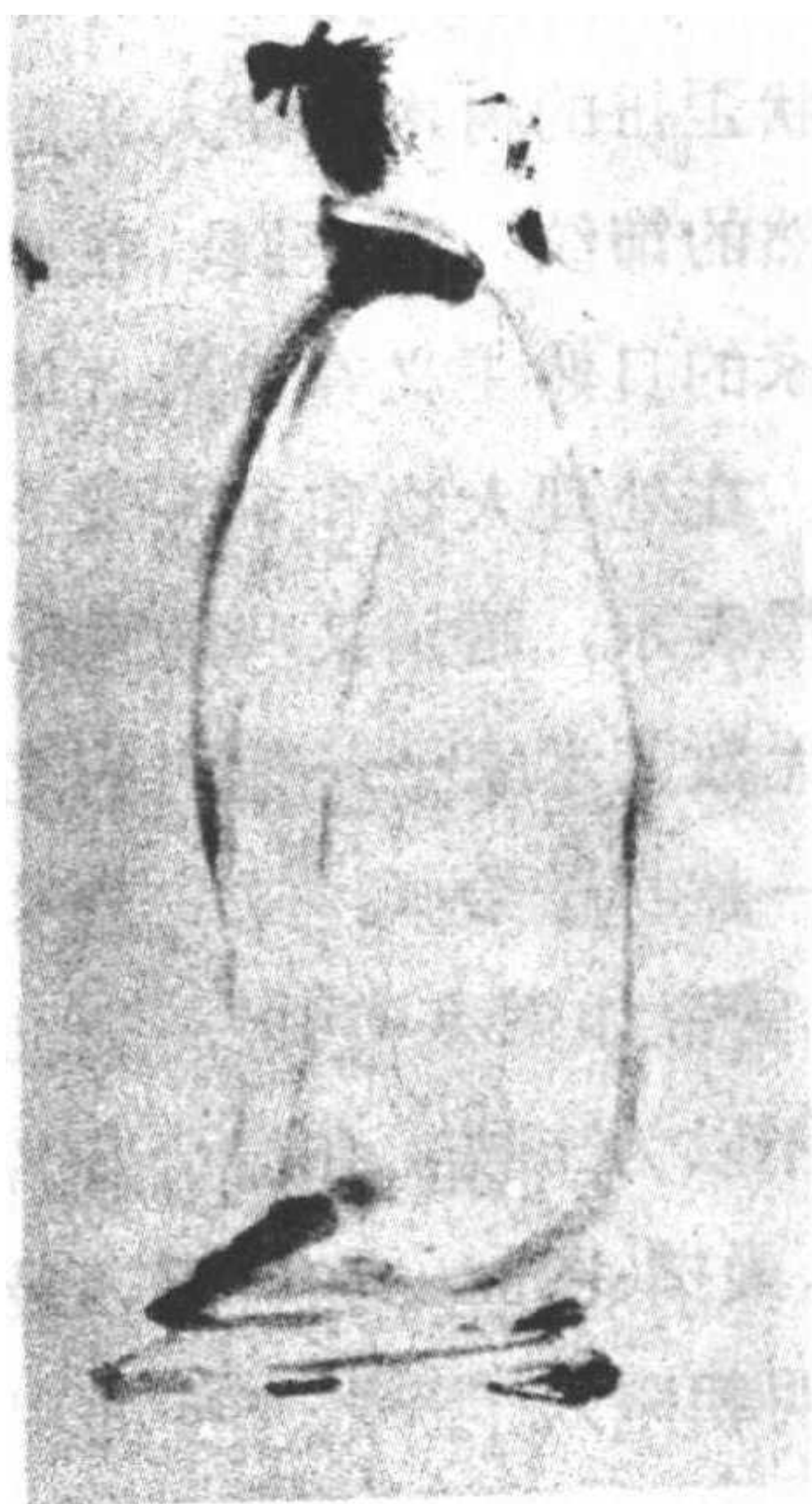
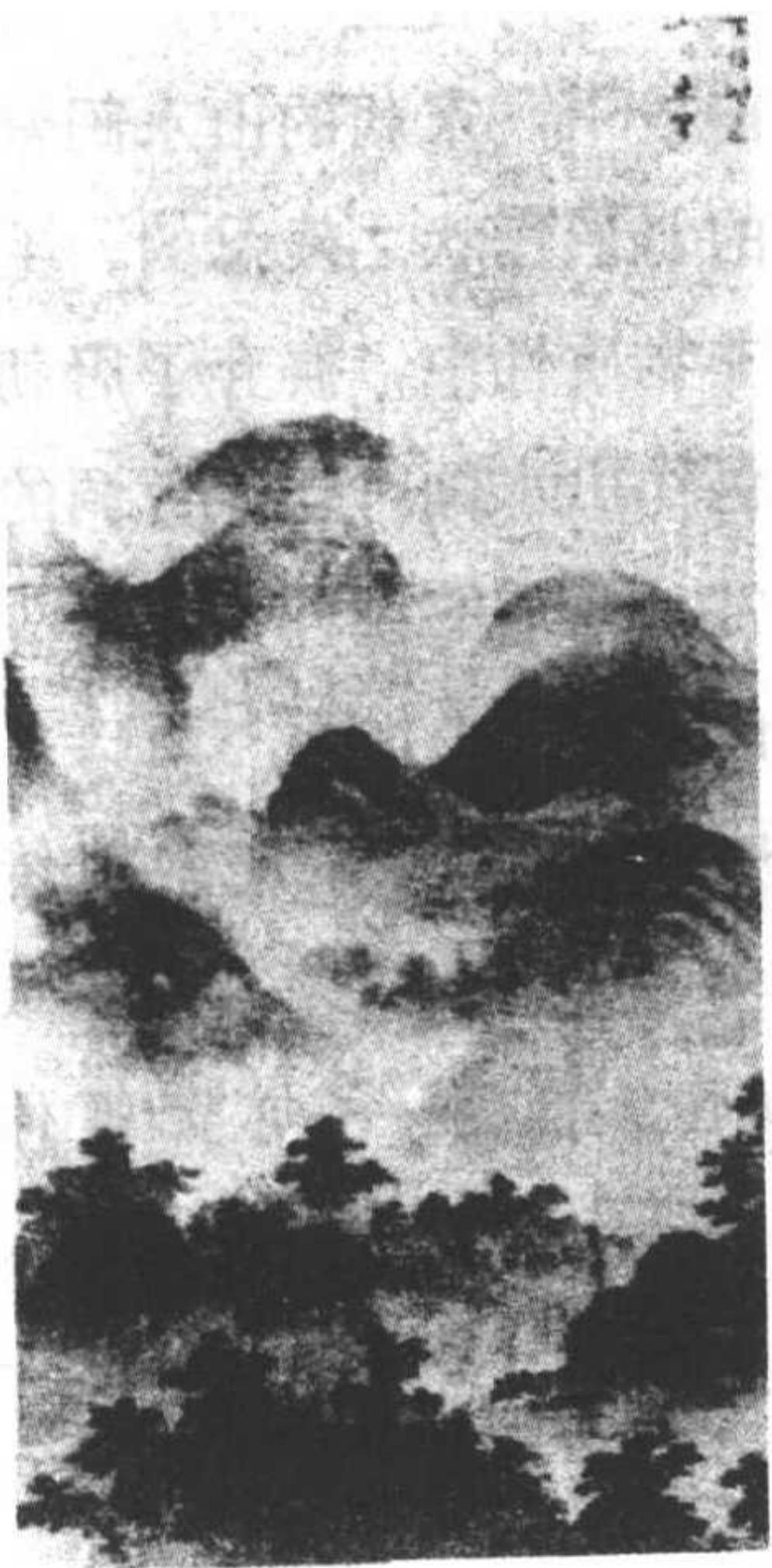


564. 中国艺术 汉（公元前202—220） 墓砖 局部

费拉德尔菲亚大学博物馆

565. 传米芾（1051—1107） 山水 水墨绢本 华盛顿弗里尔美术馆

566. 梁楷 约1200 诗人李白 水墨纸本 日本私人收藏



在宋朝的京城开封府以及尔后的杭州，道家和禅宗神秘主义者颇有影响，这种影响将山水画引向超自然的印象主义，同样亦反映在诗歌中。艺术家试图表现得到大自然启示的心境，同时代的哲学使他们在思索世界时感觉到事物的无常，从而探索外形背后的宇宙本质——一切事物消失其中——的奥秘。这种“宇宙梦想”引导着他们创作山水画，在画中，雾濛濛的各种形状似乎属于一个渐隐的世界(图565)。在立轴中，地面一个高于一个，以此表示距离，景色——垂直地表现——被艺术家在一个很高的点上看到：其中的人物，除了画家试图暗示隐居山中的修行的僧道之外，其大小概如昆虫。通过一个颓废时代产生的自然主义的形式，绘画以某种方式带有原始青铜器的宇宙意义：物体的形在浮动，好象融化于空间，就象昔时的符号散布在青铜器的四侧；散发的雾霭作为迷迷糊糊的背景，而在昔时的背景中则充满无数单调的螺旋形。前景中，宋朝的山水画常有形状歪扭的树木，使人联想起商朝的奇形怪状之残忍的、毛骨悚然的饰纹。画家们，在努力表现非物质性中，摒弃了唐朝艺术家的自然主义着色法，最终以单色作山水画，仅靠色调的变化。在处理人物和花卉翎毛中，常常是简洁的纹样，以最少的笔墨表示，暗示某些转瞬即逝形式的存在。

无数艺术家——他们的名字由中国艺术评论家虔敬地传世——献身于绘画，这一艺术在宫廷中享有如此的荣誉，以致某些皇帝如徽宗(1082—1135)——被蛮族推翻——亦挥笔作画，不以为末技。在最负盛名的画家行列中有：李龙眠、马远、夏圭、梁楷(图566)和牧溪，最后两人是道家。梦想世界的这一瞥在明朝陷入了一成不变的程式，那时的画家盲目崇拜他们的先辈，跟在后面依样画葫芦。

陶瓷和漆器

在中国文化中，工艺性的艺术占据日益重要的地位，在这一文化中，我们所区分的主要艺术和次要艺术丧失了全部意义。对纯形式的爱好自然而然地促使中国人爱好陶瓷，在这一领域中，他们无休无止地从事各种实验。

中国人在汉朝才使用陶轮，时间远在地中海地区首次使用陶轮之后。汉朝的艺术家被综合的才能——这种才能早已启示过更早时期的雕塑家——所推动，开始将粘土做成美丽的外形，敷以黄釉或绿釉，有时候在肩部或颈口施以浮雕或刻纹。唐朝陶工同样赋有造型观念，他们用同样的方法制作，但在鲜明的绿色、黄色、红棕色和钴蓝色中加以多色的装饰。在宋朝，不止色彩优美，而且材料和形状亦臻上乘（图568）。粘土愈来愈薄，愈来愈细，近似瓷器，呈现象牙色或乳白色、带红的灰色；但是所谓的灰绿色调——淡淡的青色——最为可爱，那种莫可名状的海洋般的柔软性，具有一种神秘的深度。釉上常常有刻纹饰，呈现动人但又简洁的效果。在明朝，青色丧失了魅力，变成老一套的、僵硬的彩釉，这足以证明明朝的艺术家缺乏材料感。他们强调效果——诸如烧焦的釉、色纹的“冰裂”（“shot”）、极度单调的牛血（*Sang-de-boeuf*）红、青绿、紫红、杏黄等色——替代材料的精致。最优秀的瓷瓶是白底青花，为荷兰白釉蓝彩陶器的制作者所模仿。在清朝，尺寸比以往更大的瓷器四周多作诸色的花纹装饰，根据其主要的色调分“类”。在法文中通常作绿色类（*famille verte*）、玫瑰色类（*famille rose*）、红色类（*famille rouge*）。小瓷像和摆件亦作本色，瓷坯薄如蛋壳。



567. 中国艺术 红陶人像：公主、二名侍女、三名乐师和二名舞女
唐 最小的两尊可能属北魏 费拉德尔菲亚大学博物馆



568. 中国艺术 宋 约十二世纪
青瓷盘 波士顿美术博物馆

中国陶瓷在欧洲的流行，显然促使这门艺术走向下坡路，因为它加速生产怪异的人像和小摆饰。

同样的鉴赏力主宰着上漆的家具，从十七世纪末叶起，日常生活的装饰主题或场景使漆器富有生气。中国的漆器制作者甚至受命在欧洲制造家具。

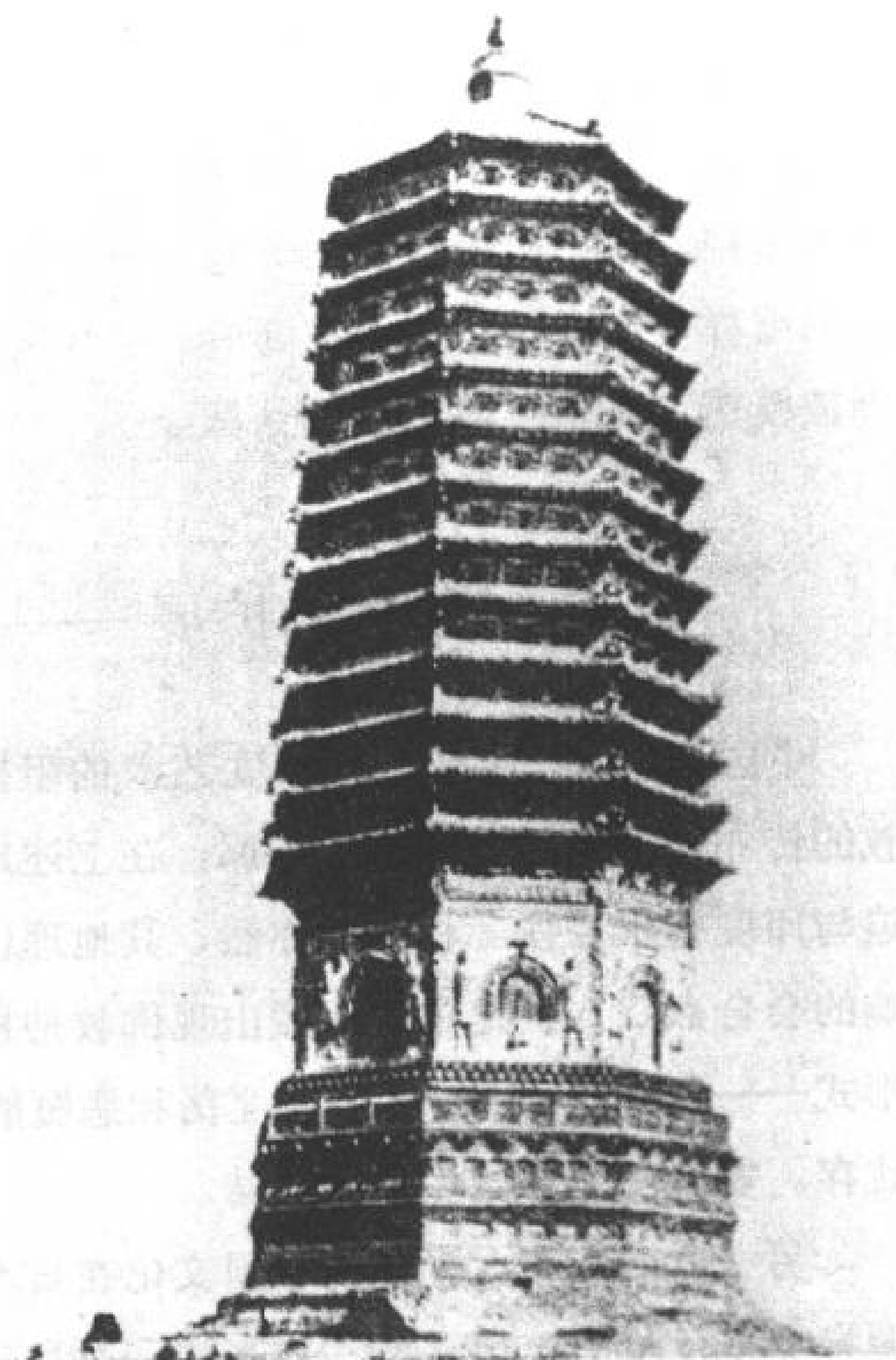
建 筑

在中国艺术的研究中，建筑只能算是次要的，被当作次等

569. 中国艺术

明 天宁寺塔

北京附近 1578



的实用艺术。中国人在建筑方面的才能与其它方面相比，显得不足，因为他们倾向于认为孤立的形式是“目的”，很少或没有以根本的结构——由形式的理性分布所主宰——制作统一体或统一体群的才能。他们习惯于用轻材料建屋，如砖和木，这就是遗世的建筑不超过宋朝的原因，即使宋朝建筑亦很稀少。中国——不象印度——知晓拱顶的原理，因而有能力建造重要的公共建筑，诸如城门、桥梁、高大的城墙和壁垒。中国的庙宇或宝塔基本上是层层相迭的高楼，屋顶的四角往上翘起。象宫

殿一样，庙宇也许被附属建筑包围，围墙内的附属建筑缺乏明显的逻辑性的排列。自明朝起，建筑布满鲜艳夺目的琉璃砖瓦（图569），实际上成了装饰艺术的一支。中国人对花园比住房更为重视，花园的设计犹如天地的缩影，有着各种各样自然景色的缩样，如山峦、岩石和湖泊。十八世纪中，这种花园在欧洲被模仿，先在英国，后在法国。

中国艺术的扩展——日本

中国艺术在南移中受到印度艺术的阻拦，印度艺术随着佛教的传布进入东印度和印度支那，在上述地区中，中国艺术被迫与印度艺术妥协。在西藏亦然，其地理位置使之成为两种影响的会合点。八世纪中，西藏出现佛教神秘主义的相当低级的形式——藏密(*Tantrism*)。其淫荡和恶魔般的力量在那儿至今犹存。安南陷入中国影响的范畴。

另一方面，在太平洋，中国文化在日本发现一片没有其它源泉竞争危险的土地。抵达日本的宗教和美学的巨大潮流，包括来自印度的，统统是通过中国而行，所以日本成了欧亚大陆的终点。

日本在六世纪方才摆脱其史前状态，其时佛教传至该地，立即被觉醒的人们吸收，而中国却不过使之适应自己的传统。佛教美学——日本是通过北魏和隋知晓的——产生了神秘主义的高水平雕像，但是其形式的相当做作的完美使之丧失了深度（七至九世纪）。那时期的最优秀作品是奈良时代的雕像（八世纪）和法隆寺(*Horyuji*)壁画——似乎是阿旃陀雕像和壁画的姗姗来迟的反响（图571）。与此同时，日本气质的敢作敢为的现实主义

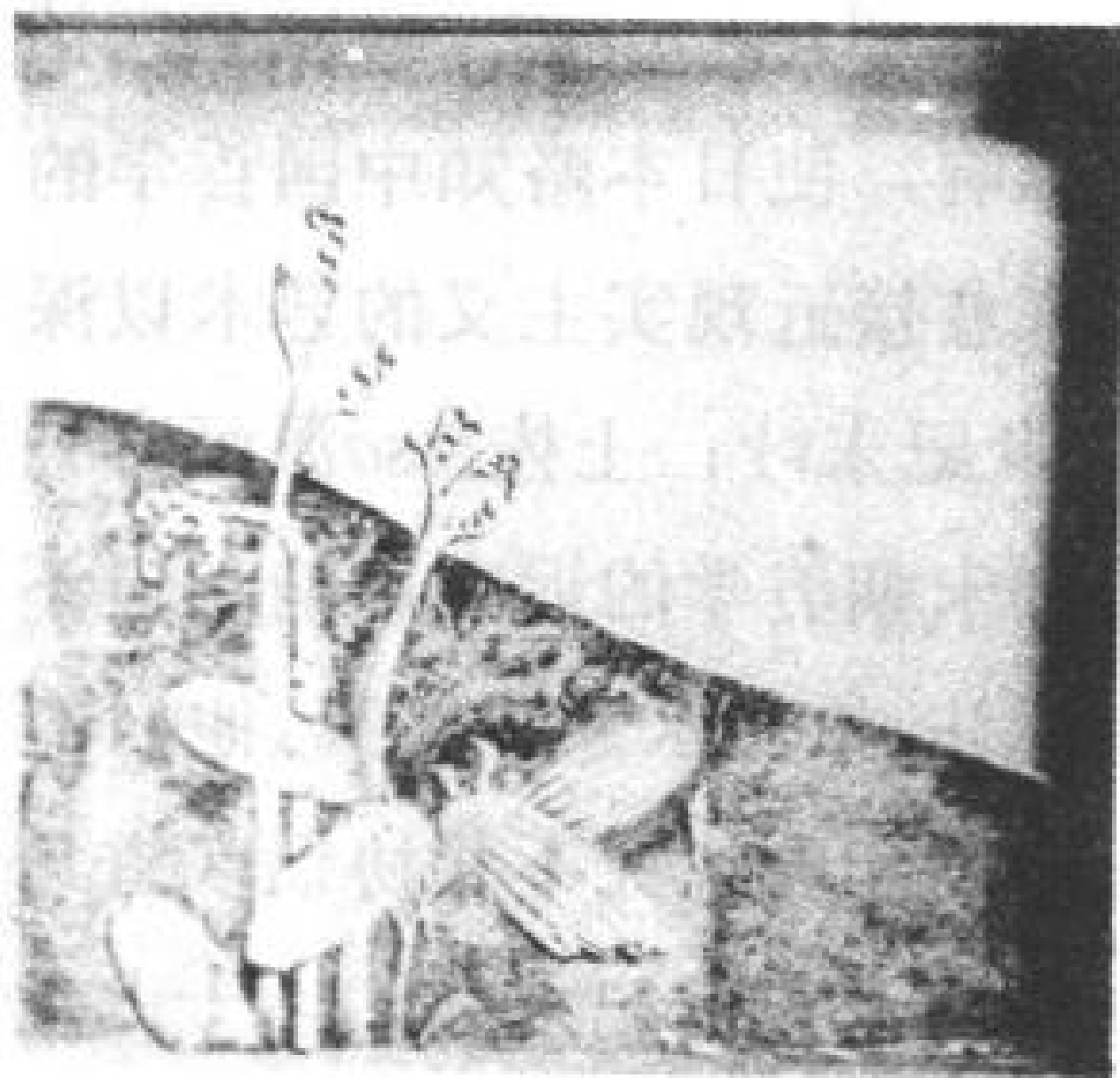


570. 日本艺术 奈良时代 八世纪 天王头像（佛教天堂的守卫） 唐招提寺

571. 日本艺术 奈良时代 八世纪初叶 菩萨头像 法隆寺壁画

已经显示于四天王(*Deva Kings*)像中(图570)。在中世纪时期,日本因封建内战陷入四分五裂,人们发现其尚武、骑士的本性,开始从中国艺术的范例中挣脱出来;但是日本从来未曾停止过从中国汲取灵感,同时倾向于根据其民族的观点中和一切外来成分。对阿弥陀佛(*Amida or Amitabha*)——富有同情心的佛——的崇拜和神秘的禅宗影响,使日本略知中国哲学的泛神论,但是这一影响无力给愈来愈接近现实主义的艺术以深刻的印记(高知*kochi*雕塑,十二世纪末叶;土佐*tosa*派画家)。十四和十五世纪中,日本绘画受到宋朝美学的迟来影响,但不论画家如何熟练地运用中国水墨画法,给山水蒙上雾霭,他们的结实的、有力的技巧与他们的沉思的意向终究不相协调(雪舟*Sesshu*,约1420—1506;雪村*Sesson*,十四世纪末叶)。十七世纪起,明朝的形式主义亦影响日本艺术,现在日本艺术开始认识到色彩;画家轻而易举地创造出漆画技术(光琳*Korin*,

1658—1716,图 572)。日本人发现一种真正适合于他们气质的技术——线条之强烈的图解式的运用、具体描绘的偏爱、鲜明的纯色的喜好，这都适合日本的版画——后，这种中国美学思想的颠倒解释便告结束。黑白版画在十六世纪被运用，但是一七四二年彩色版画的发现给予这种艺术形式以充分的活动范围。鸟居清长(*Torii Kiyonaga*, 1742 - 1815)给描绘女性优雅之引起美感的艺术带来线条的流畅和色彩的清新。哥麿 (*Utamaro*, 1754—1806)在他的名妓画中添加一点色情(图573)。北斋 (*Hokusai*, 1760—1849)是现实主义派的领袖。他对祖国的生活和锦绣河山有着敏锐的目光，以强劲的、不加渲染的线条描绘之。在《富士山三十六景》中，他开始对一个地方作“记录”或编年史，这比莫内仅仅描绘大气的变化走得更远。北斋的禁不住的好奇心亦使他成为日常生活和劳工阶级各种动态的热心观察者(图574)。他出版十五册画集——《北斋漫画》，他的艺术生涯的日记。北斋以有点浪漫主义的、强烈的技巧描绘大自然，而广重(*Hiroshige*, 1792 - 1858)则是一位诗人，他使风景画摆



572. 光琳 漆画 私人收藏



573. 哥麿 持鸟笼的姑娘 彩色木刻

574. 北斋 街景 水墨
波士顿美术博物馆



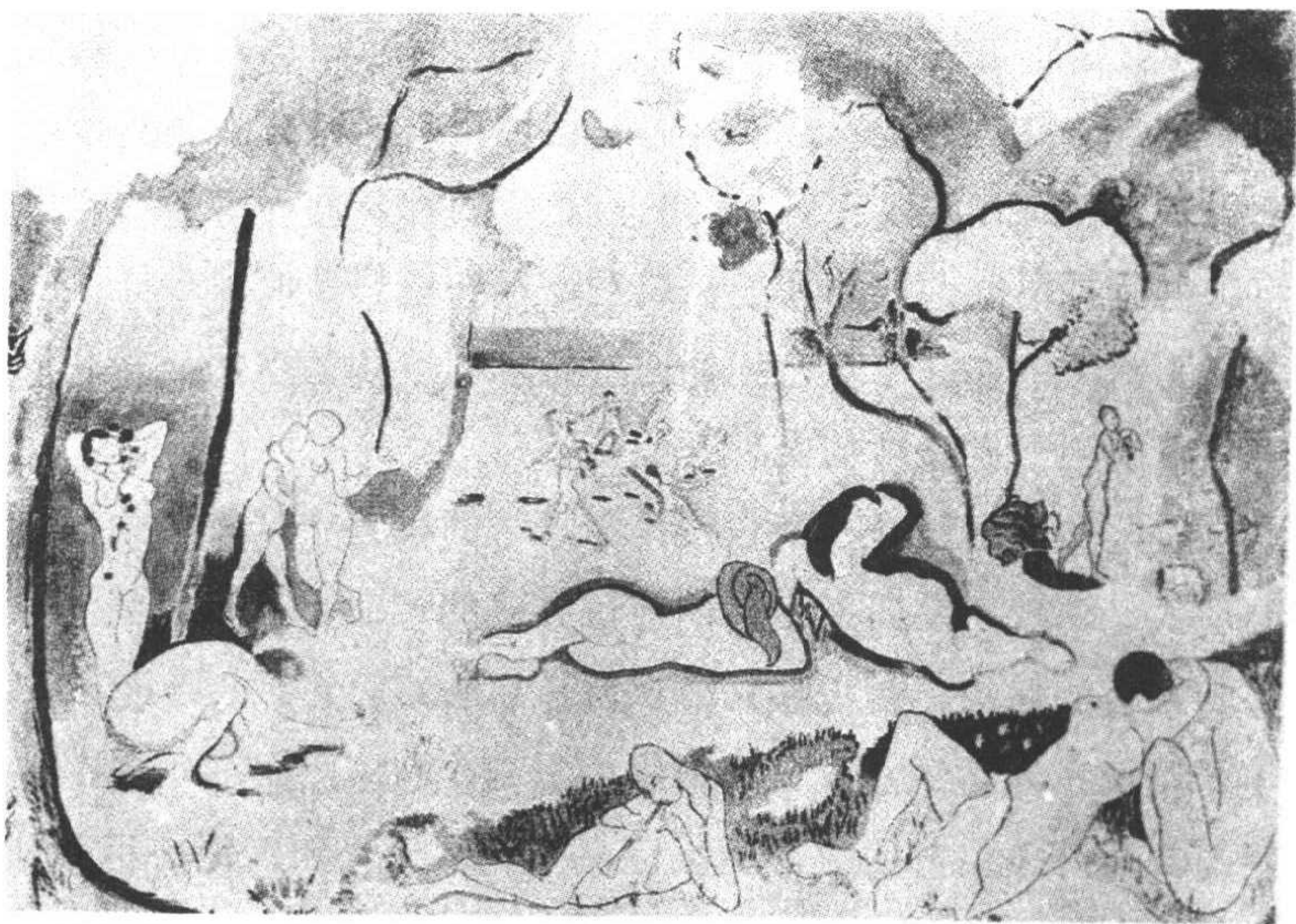
575. 广重 桥上阵雨
彩色木刻

脱轶事逸闻，如印象主义者那样，任凭光和茫茫空间之梦的摆布（图575）。顺便提一句，日本的版面对十九世纪下半叶的法国绘画有很大的影响。

日本的建筑亦依附中国，尽管岛国上石材丰富，但是建筑几乎全是木造，那是因为常常发生地震的缘故。出于同样的原因，用纸隔开的日本房屋极易损坏。然而，日本人有的是材料，在熟练地运用木材方面，他们胜过中国人。日本的装饰艺术——在西方大受赞赏——与中国的大相径庭，倾向于奇形怪状。技术高超的日本手工艺人向大自然汲取灵感，巧妙地利用某些自然的形状作装饰，又不失其客观的真实性：日本人总是坚持现实主义，在某些中国艺术所不了解的形式主义中探索风格，这

种风格又总是向事物的奥秘开放的。

在某些方面，日本在亚洲的处境是自相矛盾的。由于其严格的现实主义，日本艺术——与西方艺术同时开始，有着平行的历史性的发展——接近现代欧洲艺术甚于中国艺术，而西方向日本，更甚于向中国，汲取灵感。



576. 马蒂斯 生之欢乐 1906 私人收藏

XII 当代艺术

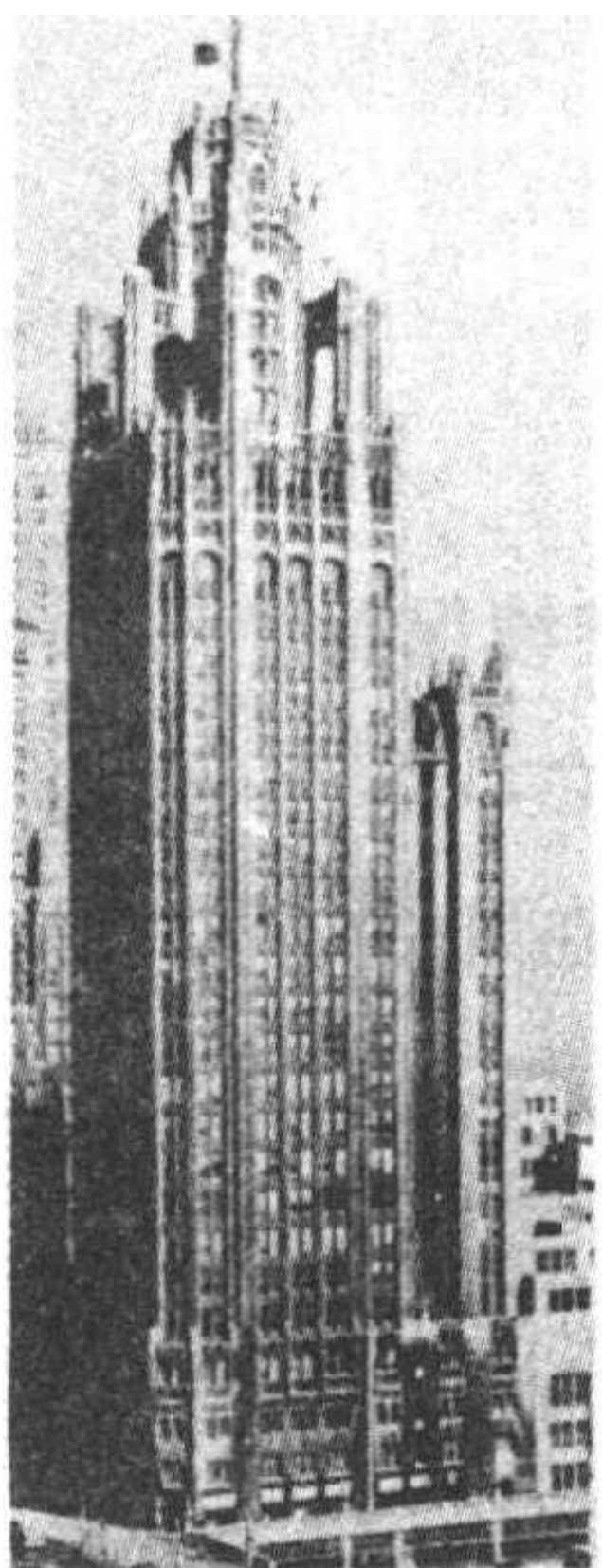
看一下当代世界的艺术地图册，就可看出继续保持艺术创造性的地区仅仅是科学文明发达的地区，换言之，即西方世界。亚洲，数千年来曾是形式的富饶源泉，现在却贫乏枯竭。这种衰微不能归咎于欧洲的殖民主义，因为诺大的中国尽管从未被征服，但是其艺术才能的贫乏与邻邦相差无几。在亚洲，唯独日本对我们当代的造型艺术显示出浓厚的兴趣，虽然并未作出贡献；但是日本审慎地吸收西方的机械文明，日本人对我们

的精神发出明显的共鸣，而亚洲的其它国家则追求自己的理想。

因而，科学对艺术是致命伤的这种谴责，只有当艺术被过于狭窄解释时才能成立。人类的一切活动都是同等有效的，任何历史时期中的人类的才能就象在德行和思想领域中一样，在事实的领域中亦打下自己的标记。科学创造和艺术创造是我们时代中的同一生命力的表现。

科学文明已经在一个很快呆滞下来的世界中产生出大量新的形式。由技术发明所带来的建筑方法的革命，意味着基于石料和木材的耐力之历史悠久的比例体系告终。至于古典建筑，由于受到平拱的运用、大量支撑物的需要、实体压倒空间的限制，新与旧的斗争格外明显。钢筋混凝土允许更大的跨距，这就使建筑重复考虑空间，空间曾是中世纪实验的主题，由于圆顶和拱的熟练运用，建筑不再受自重的钳制。建筑在经过一个长时期的横向后，重又成为直向，纽约的摩天楼令人回想起高度的

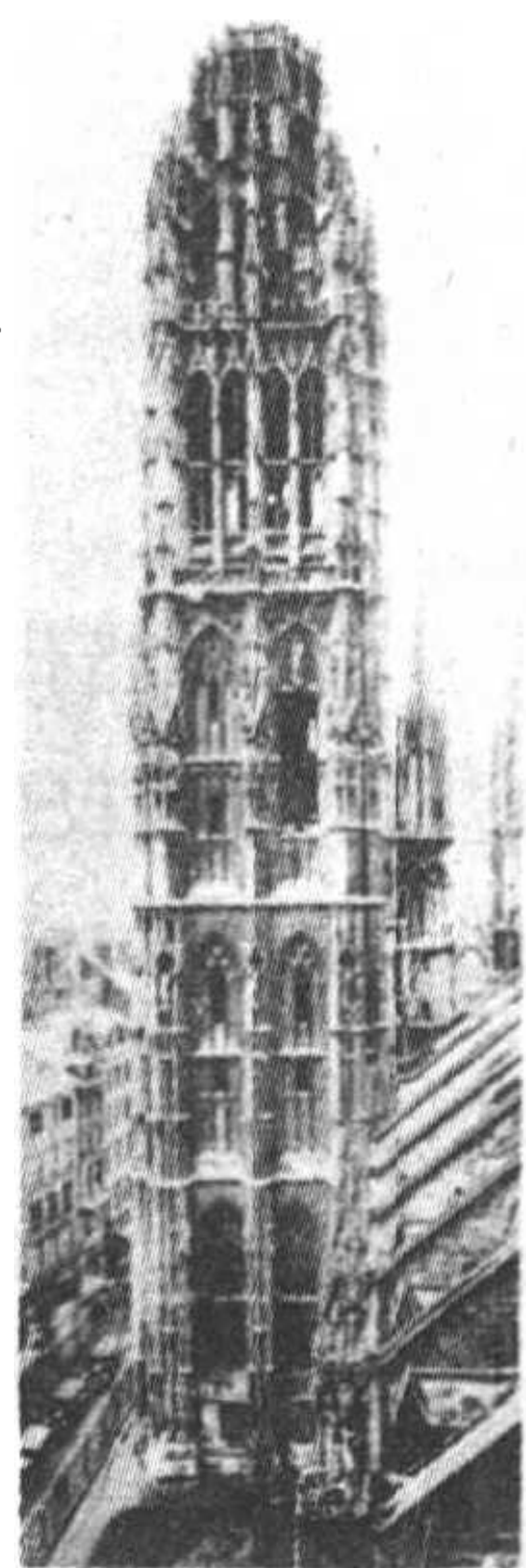
古代和现代的摩天楼



哥特式精神在美国开放出最后的花朵，美国的第一批摩天楼不但取中世纪塔楼的垂直的挺拔，亦取其冠状顶和装饰。

577.
拉尔夫·沃克
芝加哥论坛报大楼
芝加哥 1928

578.
鲁昂教堂
“黄油塔楼”
始建于1487
建筑师纪尧姆·
蓬蒂夫斯建



黑人艺术的影响

弗拉曼克和德兰“发现”的黑人物神像,帮助了立体主义者的几何形结构。



579.
巴勃鲁·
毕加索
妇人头像
1908
私人收藏



580.
非洲雕刻
加蓬
私人收藏

竞赛，这在十三世纪法国教堂建筑中是极为明显的。建筑又一次转变为巨大的玻璃工程；建筑不再基于坚实的地基，而是基于象苏瓦松教堂细柱般的桩。将承重的特点缩减为肋般的梁，不用可见的支撑连接巨大的空隙，将结构悬于空间之中，现代建筑师试图以其宏伟工程之轻巧和大胆，使我们瞠目结舌。象十三世纪杰出的建筑师一样，现代建筑师似乎以蔑视地球引力和证明头脑优越于物质而引为自豪。再者，历史证实我们从这样一个形式的分析中所得出的结论是正确的。运用钢筋混凝土创造的当代建筑，从中世纪对学院式习俗的对抗中获益匪浅。考古学家不是制定了机能主义的理论吗？直至最近，纽约的诸摩天楼——“贸易教堂”，依然在与哥特式教堂的塔楼争胜（图577、578）。

不论艺术会显得多么革命，当人们的头脑在创造时，总是从在上一代的受到藐视的作品所给与的提示为出发点的。现代



表现主义和因袭

鲁奥旨在线条和造型之激烈和富有表情的表现程式。他有意地模仿法尤姆肖像、科普特织物和中世纪染色玻璃。

581. 乔治·鲁奥 妇人头像 私人收藏

582. 科普特艺术 妇人像 法尤姆 四世纪上半叶 巴黎罗浮宫

美学思想的创造者自认为是偶像崇拜的反对者，野兽派和立体主义者的口号是“烧毁博物馆”。但是在破坏之前，纵火者先在博物馆迅速地巡礼一番，在祖先作品中大饱眼福。如果他们在拉斐尔和鲁本斯的作品面前走过的时候、装出一副目空一切的样子，但在另一方面，他们却对中国、古希腊、中世纪罗马式、哥伦布前美洲以及黑人艺术感到浓厚的兴趣(图579、580)。评论家与画家争一日之长短，没有任何艺术比之被斥为精神错乱的现代艺术更热切地指着过去证明自身是正确的。当然，这种“过去”与古典的古代毫不相干，因为当代艺术植基于对欧洲

赖以生存了四百年的美学思想的破坏，它为形式的创造——从未被现实主义禁锢——求助于中世纪的天才和通俗或民间的艺术（图583、584）。

现代世界得归功于艺术形式的真正价值之发现，没有一个时期曾设法发现之，甚至对美学的分析具有如此精妙的能力的中国宋朝亦未发现之。形式的语言已经成为具有自己的词汇和句法的渊博的语言，而艺术史家深入思考的却是一个死去了的媒介。野兽派和立体主义者志在完成“纯粹”的艺术作品，试图使之成为一种活生生的语言。但是与此同时，一种相反的潮流要艺术作品表现人的热情，不再象过去那样依靠一个“主题”



野兽主义和民间艺术

象马蒂斯这样有理性的艺术家之形式的深思熟虑的程式，常使人联想起在民间艺术中所发现的不自觉的因袭。

583. 亨利·马蒂斯 绣花上衣 1945 私人收藏

584. 波兰民间艺术

的阐述，而是以现代的方式，只通过形式的雄辩。现今心理学的揭示——人的头脑有无理性的基础——引领某些艺术家，超现实主义者们，创造一种新的造像术的风格，他们的象征性的制作法得益于中世纪。

今日所使用的造型语言的创造，是世界性的事件。也许西方所有的国家在文化方面的共同努力，预示着我们正在力求的政治统一的来临？直到现在，我们的艺术文明中的全部主要阶段，均为作出榜样的某些特定的国家所主宰：法国、佛兰德和意大利轮流领头。法国于十九世纪出人头地，当欧洲其它国家的艺术正处于低潮时，她以保持创造性才能而自豪。巴黎画派产生了三帮艺术家，法国的光辉才能在艺术运动的创造中表现出来：野兽主义（*Fauvism*）、立体主义（*Cubism*）和超现实主义（*Surrealism*），它们都基于理智的思索。在另一方面，表现主义（*Expressionism*），斯拉夫和日耳曼国家的主要贡献，具有更为激动的、热情的基础。斯拉夫人的出头露面，是引人注目的事件，那一定与俄罗斯的觉醒有关，后者在一夜里从中世纪进入了现代世界。被官方要求单调的现实主义造像术教条所放逐的俄罗斯艺术家，依然是他们人民的真正代表，无疑迟早将感化他们的人民。斯拉夫艺术家第一次摒弃垂死的拜占庭主义，加入西方艺术运动。最后，西班牙的浪漫主义提供了突击部队、先驱者，他们将革命的暴力带进所接触的一切艺术运动。西班牙给予世界一个人，他对激励他时代的一切力量异常地敏感。巴勃罗·毕加索的多产而又多方面的作品本身，足够向未来的世世代代解释我们的时代。

即使身经现时代最痛苦的悲剧——总是首当其冲——法国从未放弃那种统一意识，这产生于她深信思想在人类的行为中

是至高无上的。无视现代生活方式的可怖，博纳尔（*Bonnard*）、马蒂斯和布拉克（*Braque*），各以自己的方式追求一种沉思的艺术，他们的目标（马蒂斯清楚地阐述之）是以美学的和谐手段使人类和睦相处。在年青一代的法国艺术家能够创造一种悲剧性的风格——他们已经开始遗忘这种风格——之前，正当让·吕尔萨（*Jean Lurcat*）在其充满诗意的挂毯中歌颂光和生命之际，最近的世界冲突带来的紧急感是不可避免的。恰恰相反，受戏剧意识支配的西班牙人、斯拉夫人和德国人，正以残酷无情的艺术表现人的灵魂中的凶恶力量的骚动。毕加索——他们当中最伟大者——将这种表现主义的语言带向其恐怖的最强度，在那些大屠杀的年代中，他是一个备受折磨的世界之良心。

表现主义是一种本能的艺术形式，比之野兽主义或立体主义，更通向人们性格的千变万化，因而激励诸民族画派的复兴，它们与巴黎画派的创造一起，是二十世纪艺术——特别是是北欧诸国——的头等大事。表现主义传到拉丁美洲——曾经如此可悲地受到印第安人的嗜血宗教感悟的地区——后，在墨西哥和巴西生长出茁壮的分枝。

对人类的进步充满信心、拒绝接受戏剧性世界观的美国，必然吸收立体主义和超现实主义，因为这是我们时代的造型和心理表现。纽约画派也许最接近巴黎画派。

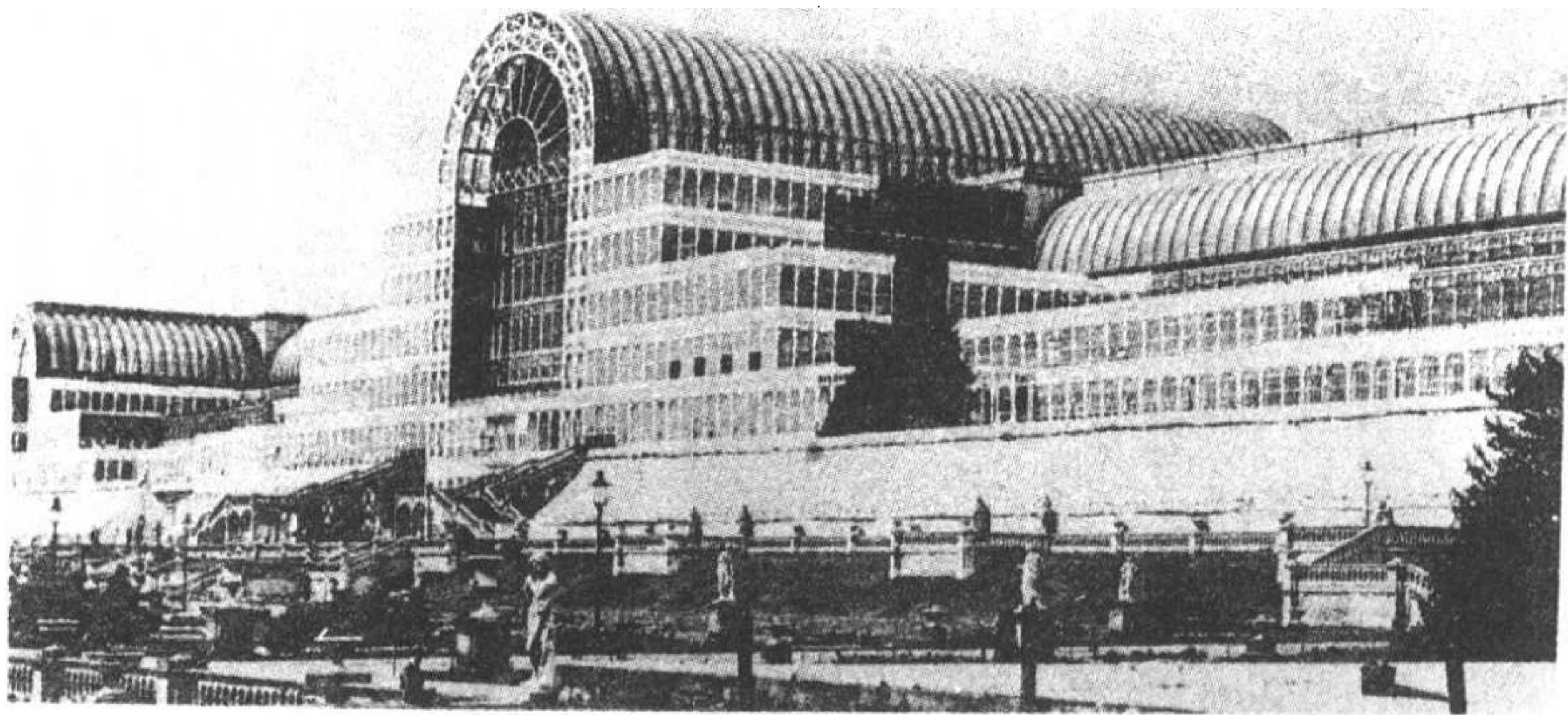
如果一个时期的创造性由表现形式的多样化加以判断，那末没有一个时期如我们的时代如此丰富多彩。我们正目睹一种艺术之膨胀。源出于科学的发展和竞争之对变革的狂热追求，现在已经影响艺术。这一进步的要求已经宣告艺术家在无休止地更新风格，人人总是从当代艺术的前驱者所创造的造型语言中产生新的变种，有时候添加昔日的特色。我们的时代，远非

被科学的抽象所消毒，而是一个渴望偶像的时代。昔日的形式以及天天创造的形式，被一个迅速地挥霍一切（包括时间）的文明大量地消耗，这一文明旨在努力到达未来的世界，可是科学的进步不断地使它到达不了。

建筑革命

建筑的理性主义——使建筑的设计、外观和装饰完全取决于其作用——的原则，第一次由考古学家和建筑师维奥莱—勒—迪克制定，他相信这一准则已在哥特式建筑中得到论证（《论建筑》，1863—1872）。新材料——钢，使工业需要的巨大覆盖空间之快速建筑术成为可能，诸如车站、工厂、仓库、展览厅，这种建筑术与哥特式教堂建筑术不无关系，因为这些建筑归于脉状或肋状建筑，其墙壁——已不起承受重量的作用——可由隔墙或玻璃窗替代。钢筋结构从十八世纪末叶起已在英国广泛使用，建造桥梁和工厂（塞文河科尔布鲁克桥 *Coalbrook Bridge over the Severn*, 1777—1779）。随着约翰·纳什（*John Nash*）的布赖顿亭（*Brighton Pavilion*, 1815—1820，钢和砖混用），钢筋结构进入住房建筑。著名的水晶宫（*Crystal Palace*），为一八五一年博览会而建，全部是玻璃的钢结构，已经完成了现代透明建筑的理想（图585）。这一建筑系约瑟夫·帕克斯顿（*Joseph Paxton*）造。法国建筑师奥罗（*Horeau*）参加投标的设计被否决，因为他是外国人，于是帕克斯顿中选。

霍雷肖·格里诺（*Horatio Greenough*, 1805—1852）是第一个在建筑中——如在自然和机器中——提出，美存在于作



585. 帕克斯顿 水晶宫 伦敦 1851 (已毁)

用中甚于表面的或象征的装饰中。他的思想在布鲁克林桥(*Brooklyn Bridge*)中找到了雄辩的例证,这座著名的吊桥首先由工程师约翰·罗布林(*John Roebling*)设想于一八五七年,由其子完成于一八八三年。

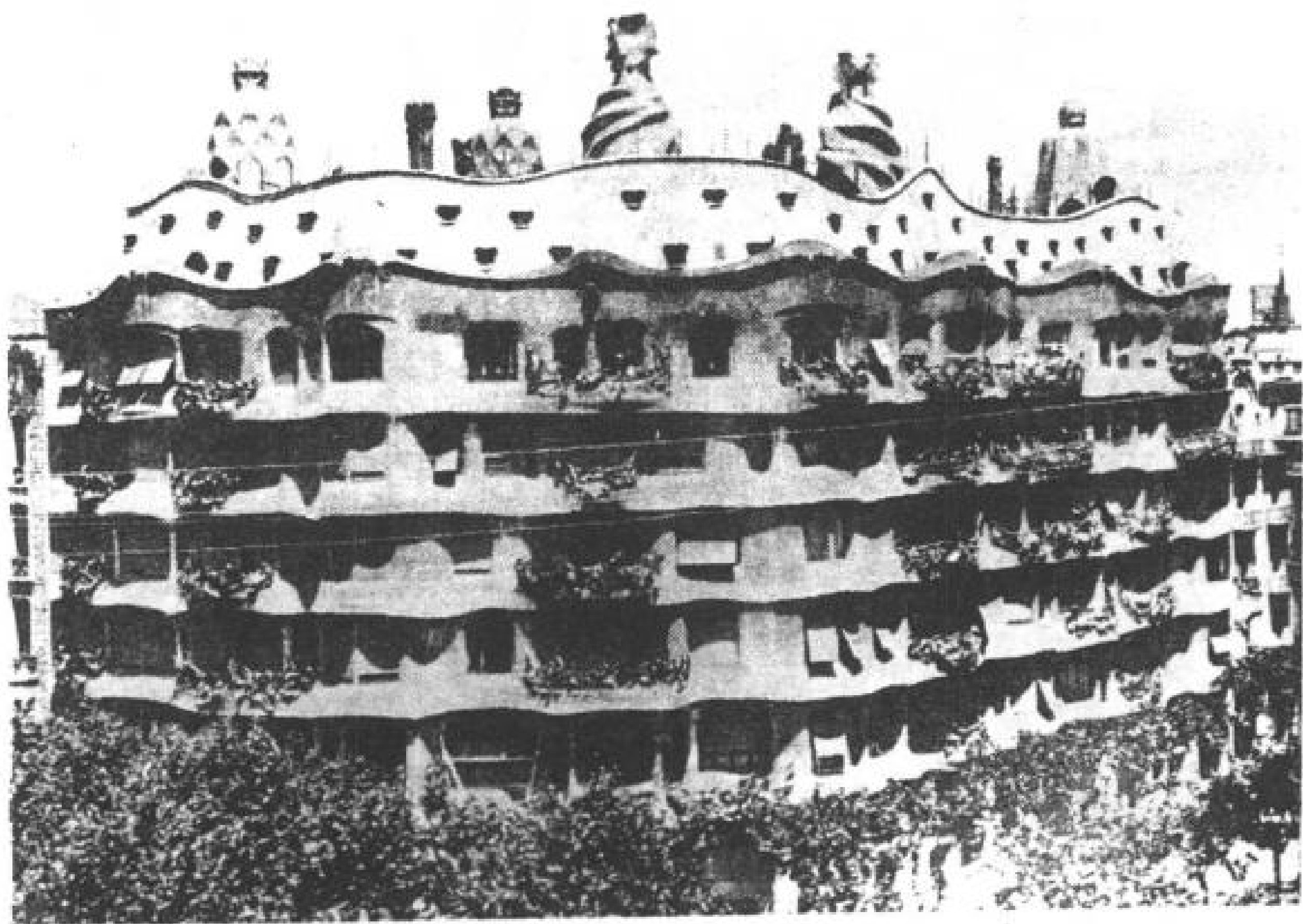
钢骨建筑在一八五〇年前偶而出现(巴黎艺术桥*Pont des Arts*; 南特造币厂 *Mint*, 1825),大约于此时开始在法国发展起来。巴尔塔(*Baltard*)于一八五五年以此风格建巴黎大市场(*Grandes Halles*); 拉布鲁斯特(*Labrouste*)建圣热纳维埃夫(*Ste.-Genevieve*)图书馆框架(1843)和国家图书馆(*Bibliothèque Nationale*)主阅览室(1854)。一八六六年,巴尔塔开始建圣奥古斯坦教堂(*St.-Augustin*),一座石面钢骨建筑。车站、工厂和桥梁立即得益于这种新材料的使用,突出的作品有:机器陈列馆(*Galerie des Machines*, 宽一百四十七英尺六英寸, 高三百八十二英尺, 深一千三百五十五英寸),由建筑师迪泰尔(*Dutert*)和工程师科唐森(*Cottancin*)为一八八九年国际博览会(*International Exhibition*)而建; 埃菲



586. 亨利·霍布森·理查森 马歇尔·菲尔德货栈 芝加哥 1887

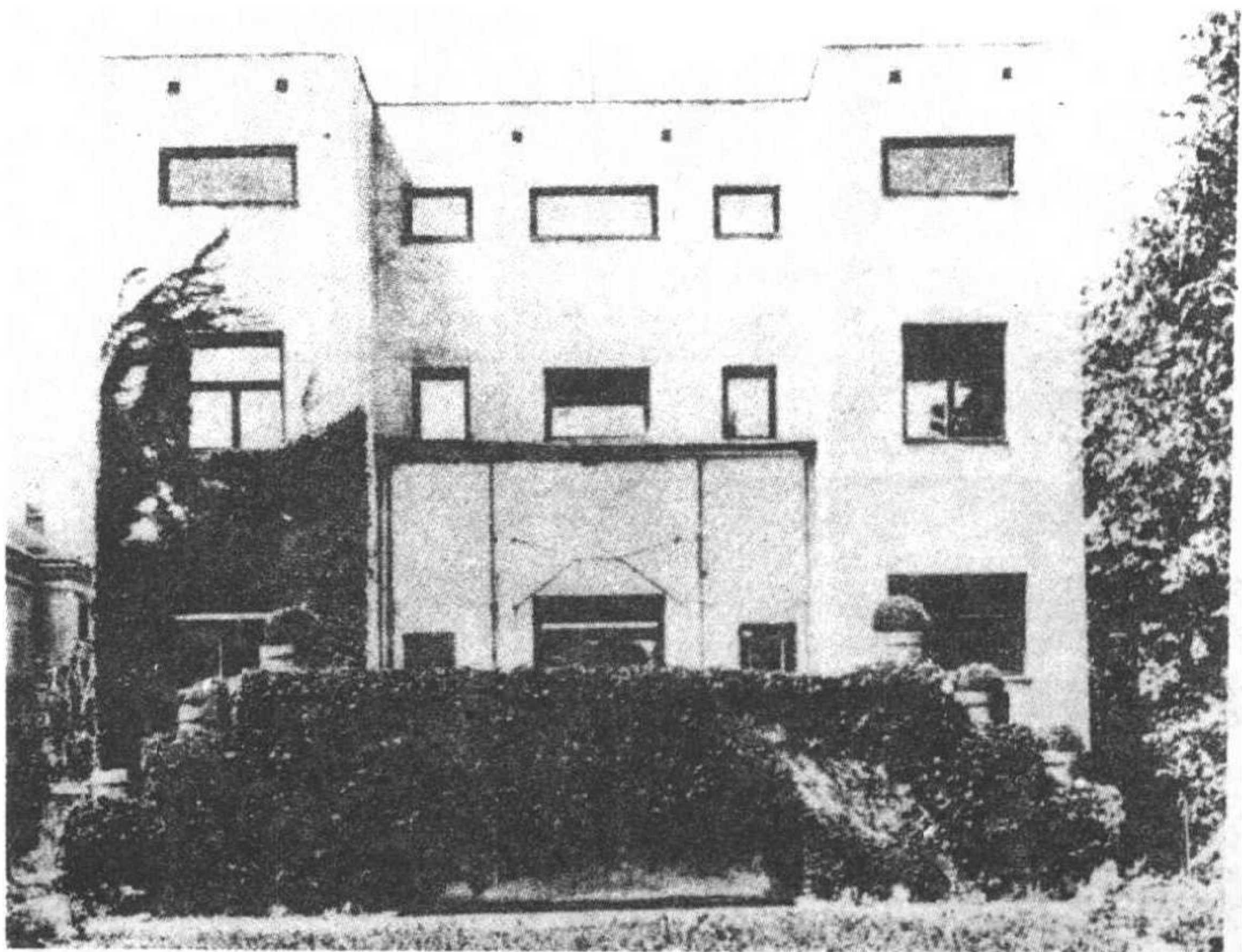
尔铁塔 (*Eiffel Tower*, 九百八十四英尺高)。工程师居斯塔夫·埃菲尔 (*Gustave Eiffel*) 以精确的计算、技术创造性和安装方法的简单大胆, 急转直下地推进了钢骨建筑的发展。一八七七年至一八七九年, 他在葡萄牙建造若干钢铁桥梁和旱桥, 一八八〇年至一八八四年, 他在法国建造令人赞叹不已的加拉比旱桥 (*Garabit Viaduct*), 也许这是他的杰作 (全长五百四十一英尺八英寸, 高四百英尺)。一八八七年至一八八九年, 迅速竖立起来的埃菲尔铁塔是他登峰造极的成就。铁塔本打算作为国际博览会的凯旋门, 以庆祝工业文明的胜利。

同时, 公共和私人建筑继续用石材盖建, 取混合的和过去的装饰风格, 民用的通常是希腊—罗马式, 宗教的是哥特式。



587. 安东尼奥·高迪 米拉公寓大楼 巴塞罗那 1907—1910

布鲁塞尔正义宫 (*Palais de Justice*, 1883), 波拉尔特 (*Polaert*) 建, 巴黎小宫, 吉罗 (*Girault*) 为一九〇〇年博览会建, 是这些成就的最矫饰之作; 但在一八九〇年左右, 比利时建筑师亨利·范·德·韦尔德 (*Henri Van de Velde*)、维克托·奥尔塔 (*Victor Horta*) 和昂卡尔 (*Hankar*) 制定“机能主义” (“*functionalism*”) 的原则, 这迫使建筑师表明建筑的结构: 在不排斥装饰的同时, 使装饰基于自然, 就象中世纪建筑那样。这一思想导致短命的现代风格或“新艺术”, 一种带波形和植物形饰的巴罗克式, 当时吸引着巴黎吉马尔 (*Guimard*) 和巴塞罗那安东尼奥·高迪 (*Antonio Gaudi*, 1852—1926), 后者盖建奇异的建筑物, 受岩石运动的启示, 淹没在过度的装饰之中 (未完成的萨格拉达家族 *Sagrada Familia* 教堂, 始建

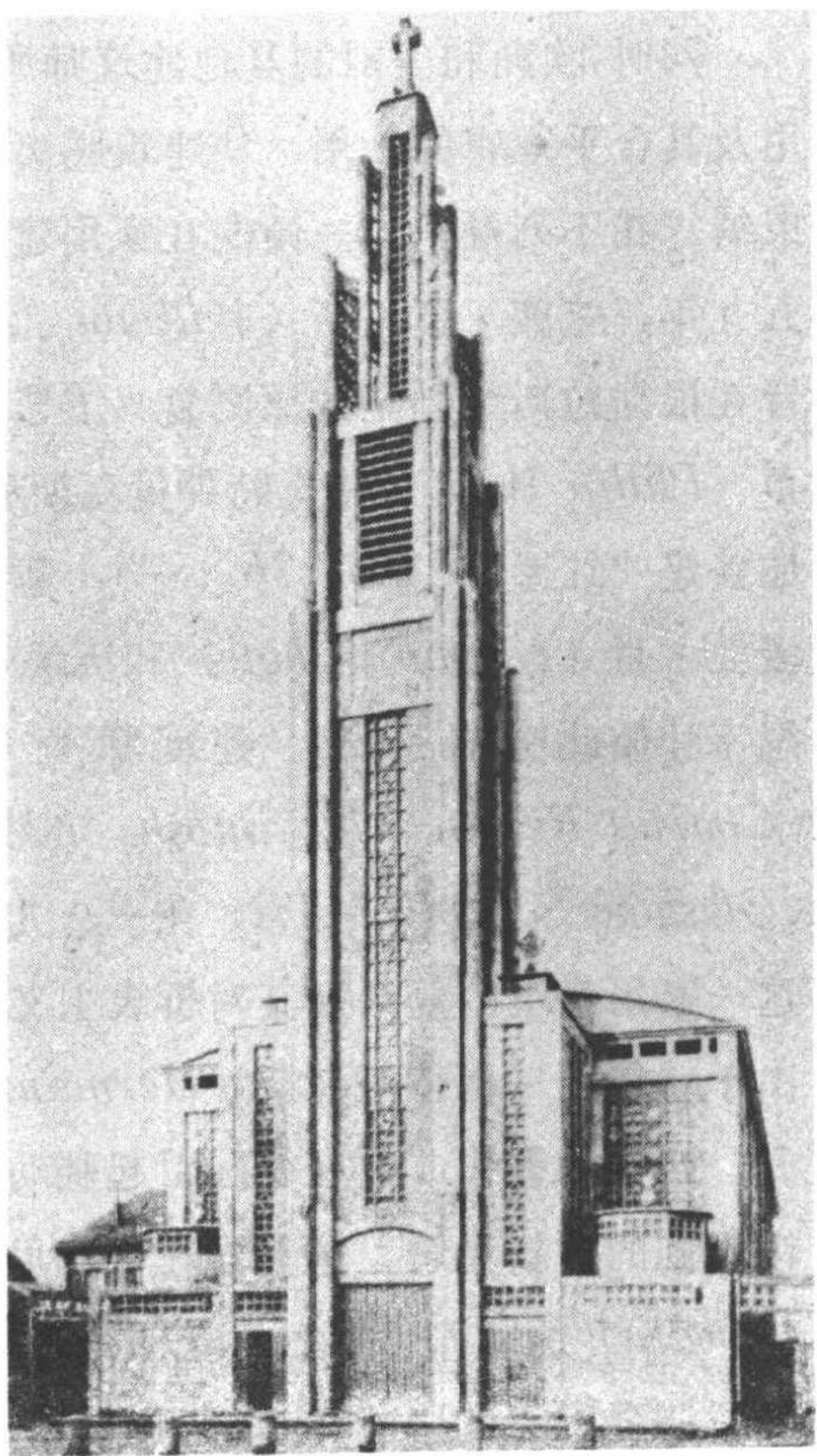


588. 阿道夫·洛斯 维也纳的房屋 1910

于1878；米拉公寓 *Milá Apartments*, 图587)。

建筑的更新进一步以钢筋混凝土结构完成。这一进程包括钢梁或钢架混凝土结构，从而防止了金属的氧化。这种材料的弹性，可使巨大的空间无支撑地连接起来，推翻了基于平拱和拱顶结构的全部传统的比例规则。一八五〇年左右，这一新制作法开始运用于英国和法国；但在法国，它得到合理的发展，取得最大的成功。工程师弗朗索瓦·库瓦涅 (*Francois Coignet*, 从一八五二年起) 和约瑟夫·路易·朗博 (*Joseph-Louis Lambot*)——在一八五五年巴黎博览会展出用这种技术制造的船舶——和园林设计师约瑟夫·莫尼埃 (*Joseph Monier*) 作出最早的尝试。钢筋混凝土毫无困难地用于工业建筑和艺术建筑 (公路桥、高架桥)，这归功于艺高胆大的工程师如埃纳布

里凯 (*Hennebrique*)、布伊西隆 (*Bouissiron*) 和 弗雷西内 (*Freyssinet*)。一九〇〇年博览会给混凝土材料以促进, 犹如一八八九年博览会确立了钢材料。一九〇〇年, 建筑师托尼·加尼埃 (*Tony Garnier*) 向研究院 (*Institute*) 呈报一个混凝土工业城市的总规划, 使研究院大为反感。无论如何, 从一九〇〇年起, 广泛地应用于工业的这一新材料, 在创造“建筑”方面的进展是缓慢的。一八九四年至一九〇四年, 维奥莱—勒—迪克的门生阿纳托尔·德·博多 (*Anatole de Baudot*), 在巴



589. 奥·佩雷和居·佩雷
勒兰西教堂
(塞纳—瓦兹)
1922—1923

黎以混凝土和砖建圣让·德·蒙马特尔教堂 (*Saint-Jean de Montmartre*)。佩雷 (*Perret*) 兄弟奥古斯特 (*Auguste*) 和居斯塔夫 (*Gustave*) 在他们的建筑工程单中给混凝土以最后的促进 (住宅, 弗朗克路 *rue Franklin*, 1903; 爱丽舍田园剧院 *Théâtre des Champs-Élysées*, 1914; 勒兰西教堂 *church at Le Raincy*, 1922, 图589); 但他们依然遵守基于古典建筑的陈旧比例体系。一九〇四年, 一位大胆的美学家保罗·苏里奥 (*Paul Souriau*) 在其著作《合理的美》中制定了工业功效和美学价值相结合的原则。

同时, 欧洲和美国的其他建筑师所关心的是通过对材料的作用及其合乎逻辑的使用, 使建筑脱离哥特式和希腊—罗马式的束缚。在不列颠, 这一倾向在家用建筑中特别明显。早在一八五九年, 威廉·莫里斯 (*William Morris*, 1834—1896)——旨在根据拉斯金制定的原则复兴工艺美术——委请菲利普·韦布 (*Philip Webb*) 在肯特郡贝克斯利希思 (*Bexley Heath*) 为他盖建“红屋” (“*Red House*”), 基于传统的英国农舍设计。诺曼·肖 (*Norman Shaw*) 和沃伊齐 (*C.F.A. Voysey*) 在本世纪末叶循此榜样, 苏格兰建筑师查尔斯·伦尼·麦金托什 (*Charles Rennie Mackintosh*) 亦然, 他的格拉斯哥学派 (*Glasgow School of Art*) 在一八九八年表现出同样的精神。这一家用建筑的复兴及其对折衷主义的反对, 很快到处仿效之。由于赫尔曼·穆特西乌斯 (*Hermann Muthesius*) 出版于一九〇四年的著作, 它在德国引起骚动; 同时在其尾波中带来城镇规划的崭新见解, 这首先在埃比尼泽·霍华德 (*Ebenezer Howard*) 的著作《明日之花园城市》中作出理论上的概述。受拉斯金思想的影响, 霍华德提倡将居住区散布在城镇的郊外,

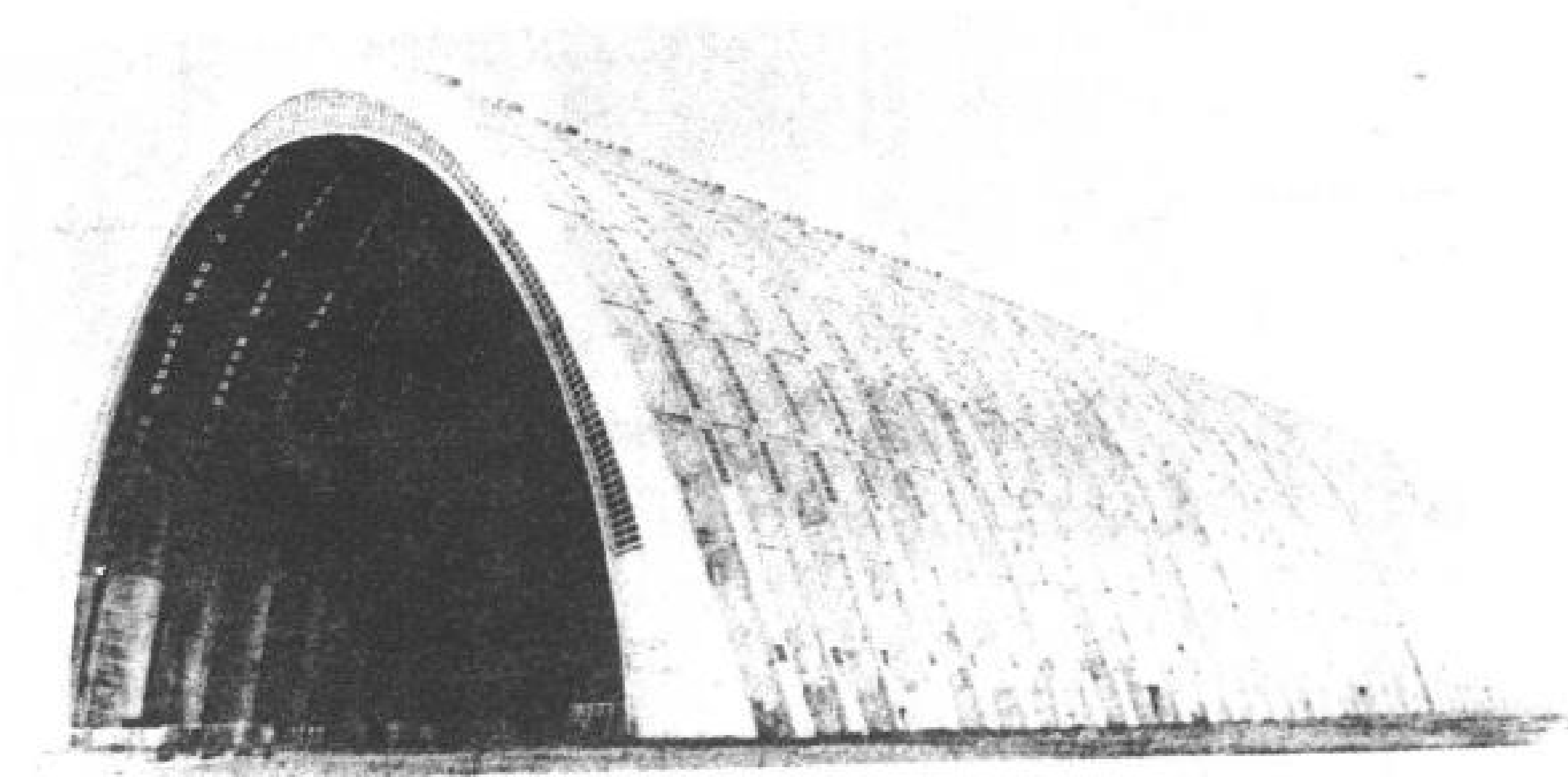
以便居民能住在有“绿化地带”的庄园中分散的房屋内。在荷兰，亨·佩·贝拉赫（*H.P.Berlage*）以本国的材料——砖，作了一件令人满意的简朴作品——阿姆斯特丹交易所（*Amsterdam Stock Exchange*, 1897—1903），一个新学派随之而起，最突出的代表人物是米哈尔·德·克莱克（*Michael de Klerk*）。机能主义由在魏玛大学（*Weimar University*）执教的比利时学者亨利·范·德·韦尔德传入德国。德国建筑师们于一九〇七年在达姆施塔特（*Darmstadt*）成立德意志工厂联盟（*Deutsche Werkbund*），反对青年风格派（*Jugendstil*）——德国的“现代风格”。然而，从美学观点出发，最引人注目的创新者是奥地利阿道夫·洛斯（*Adolf Loos*），他在本世纪初叶开始营建带朴素的盒形墙的平顶屋，房屋的正立面仅以水平的凹入为点缀（图588）。德国瓦尔特·格罗皮乌斯（*Walter Gropius*）在汉诺威附近阿尔费尔德（*Alfeld*）的法古斯工厂（*Fagus*）的玻璃笼形设计（1911—1913），进一步发展了阿道夫·洛斯的方法。

在美国，芝加哥成为反折衷主义的中心，折衷主义在美国比之其它地方更为显著。新运动的先驱是亨利·霍布森·理查森（*Henry Hobson Richardson*），营造马歇尔·菲尔德货栈（*Marshall Field Wholesale Store*, 图 586, 建成于1887），但不属于芝加哥派；约翰·内尔博恩·鲁特（*John Nellborn Root*）；尤其是路易斯·亨利·沙利文（*Louis Henry Sullivan*）。芝加哥派使用传统的材料，首创基于构架、不用支撑墙的结构方法，在第一批摩天大楼中取得异常的成功（芝加哥保险中心 *Home Insurance*, 1885, 詹尼 *Jenney* 和芒迪 *Mundie*；芝加哥大礼堂 *Auditorium*, 1887—1889, 艾德勒 *Adler* 和沙利文；

芝加哥谢尔—辛格—迈耶大厦*Shell-Singer-Mayer Building*, 1894—1903, 路易斯·沙利文; 旧金山考尔—斯普雷克尔斯大厦*Call-Spreckels Building*, 1897, 杰瓦诺斯·里德(*Jervanos Reid*)。第一座混凝土建筑物是芝加哥的一个新教教堂, 弗兰克·劳埃德·赖特(*Frank Lloyd Wright*)设计于一九〇五年至一九〇七年。赖特以非凡的远见在一九一四年前已经发现当代建筑的规范的原理和形式, 就象瓦尔特·格罗皮乌斯(一九一九年在魏玛创建鲍豪斯学院*Bauhaus*)一样; 勒科尔比西埃(*Le Corbusier*)系统地阐述这一体系。赖特——具有独立见解的艺术家, 长于设计私人住宅——论证由于与建筑物相配的材料, 范围广泛, 因而每一幢房屋在与周围自然环境和谐地相适应的同时, 必须具有其各别的特性和得到充分的表现(宾夕法尼亚州贝尔朗考夫曼府邸*Kaufmann House at Bear Run*跨溪而筑, 1936)。

在诸大城市商业区内, 使用面积有限, 因而要求严格地节约用地, 这使美国的建筑师从十九世纪末叶起建造摩天楼, 一八五二年电梯的发明使这种高大建筑物的营造成为可能。那时最高的建筑仅有十层, 建于一八八九年。纽约伍尔沃思大厦(*Woolworth Building*)有四十五层, 卡斯·吉尔伯特(*Cass Gilbert*)建, 落成于一九一三年。两座最高的建筑是帝国大厦(*Empire State Building*), 落成于一九三一年, 一百零二层; 克莱斯勒大厦(*Chrysler Building*), 七十七层。这种竖式建筑, 层层重迭, 在第一批摩天楼中, 有的覆以呈锥形(伍尔沃思大厦)或王冠形(芝加哥论坛报大楼*Chicago Tribune Tower*, 1928, 图577)的缓冲性屋顶。

一九一四年前的最早的“现代”建筑的实验, 并未完全脱

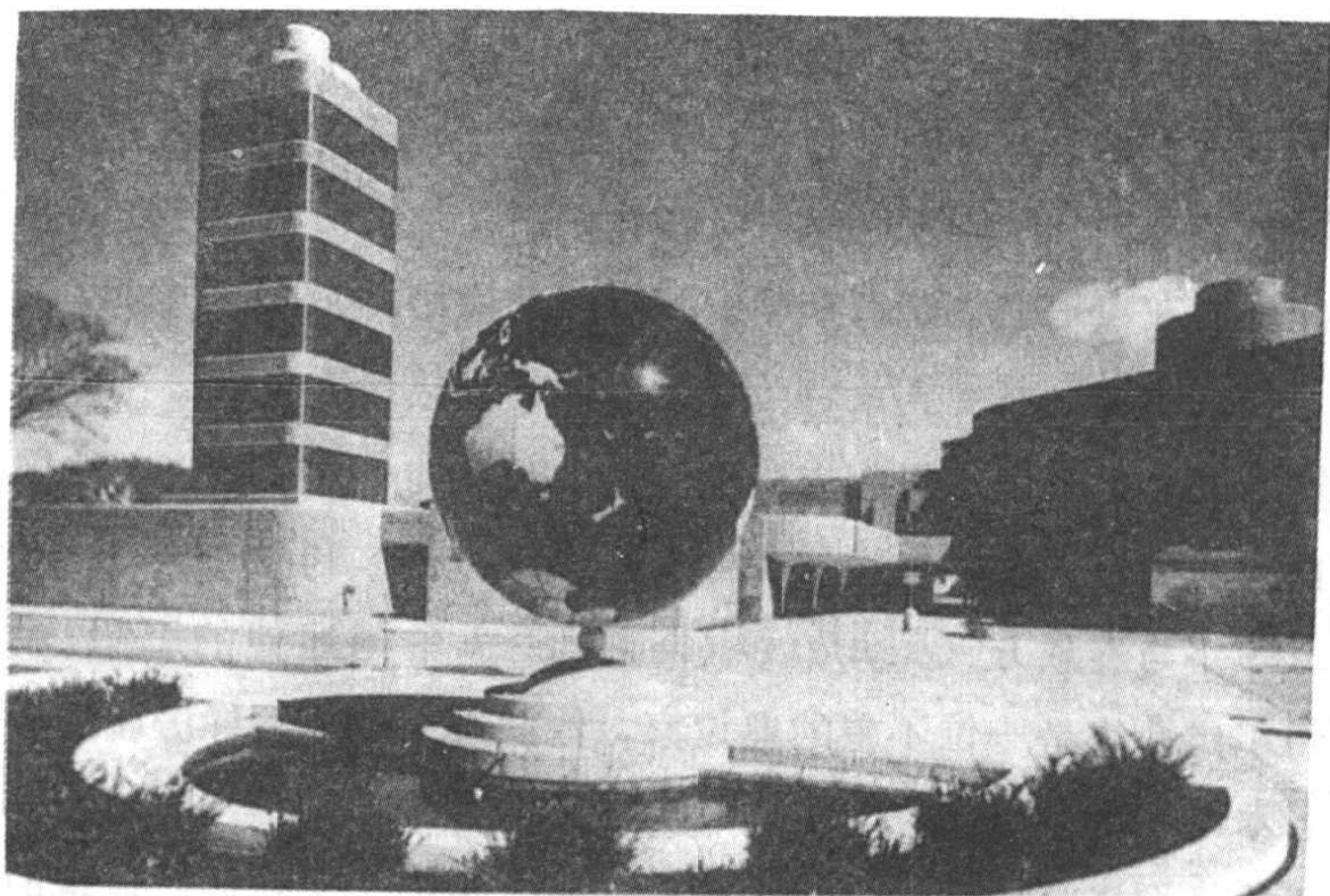


590. 弗雷西内 奥利机场飞机库 巴黎 1924

去装饰的习惯或传统的比例。第一次世界大战后，一种严格地实用的机能主义创造了一种从技术需要的合理研究中得出的新形式，从而建立了真正的现代艺术；诸如医院、银行、工厂、民用和行政建筑、桥梁、公寓、私人住宅、城镇规划。这一运动同时在德国和法国发展起来。在德国，瓦尔特·格罗皮乌斯为此目的在魏玛创立鲍豪斯学院（后迁往德绍 *Dessau*）。现在美国的格罗皮乌斯受到某种社会主义传教士热情的启示，按照建筑的标准化生产的思想方法顺应广大公众的一切需要。有法国血统的瑞士人勒科尔比西埃，在《新精神》刊物——一九二〇年与奥藏方 (*Ozenfant*) 共同创刊——中阐述他的思想。勒科尔比西埃是一位不倦的理论家，他创造了一个解释房屋的著名术语——“居住的机器”。可是他的眼光超出了工程的范围，不象格罗皮乌斯那样满足于纯粹的物质机能主义：他对建筑的形式给以相当的注意，同时又基于严格的数学比例。勒科尔比西埃的基本的技术制作法，是让房屋依靠支撑室内层面的桩和

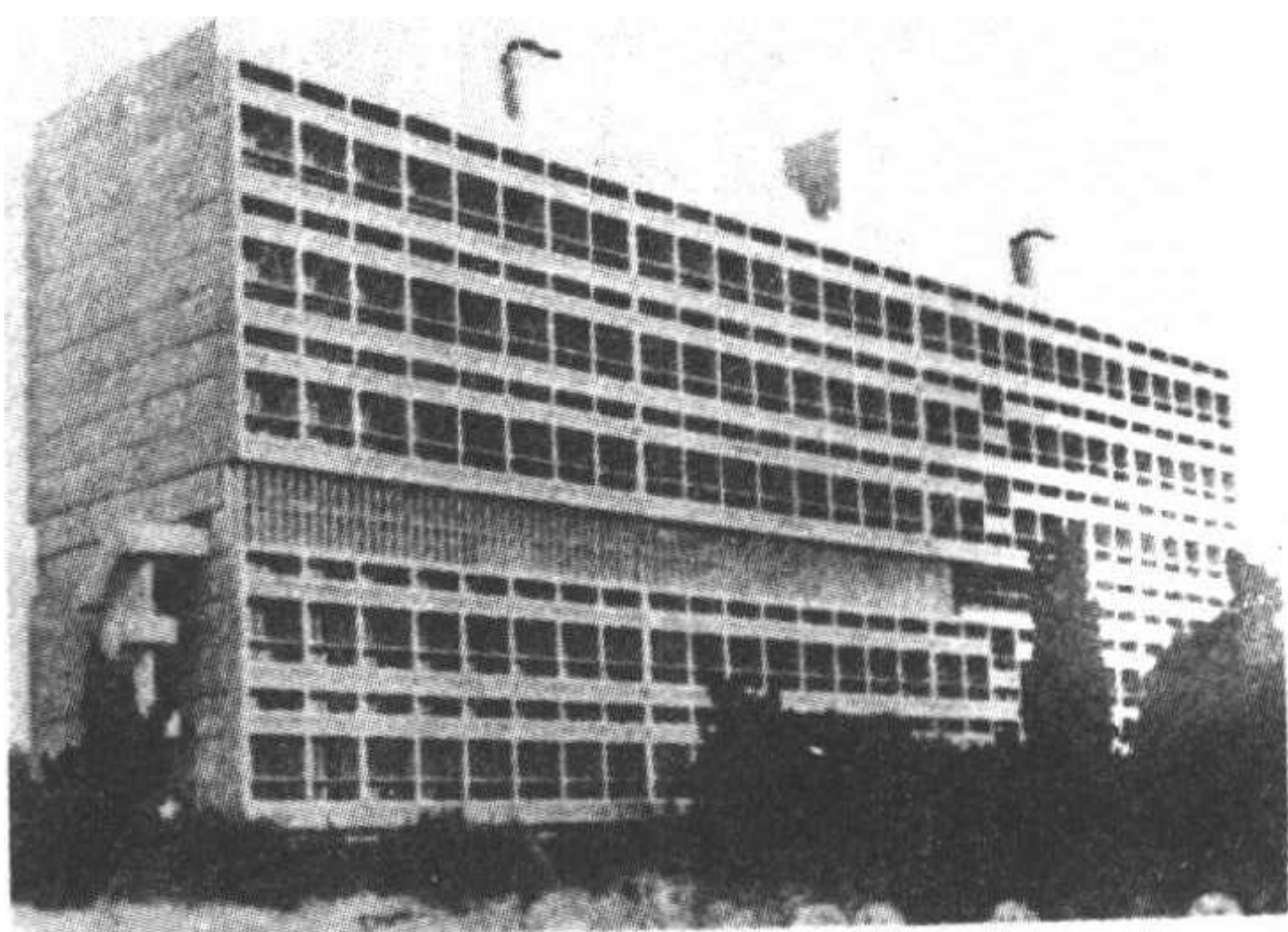
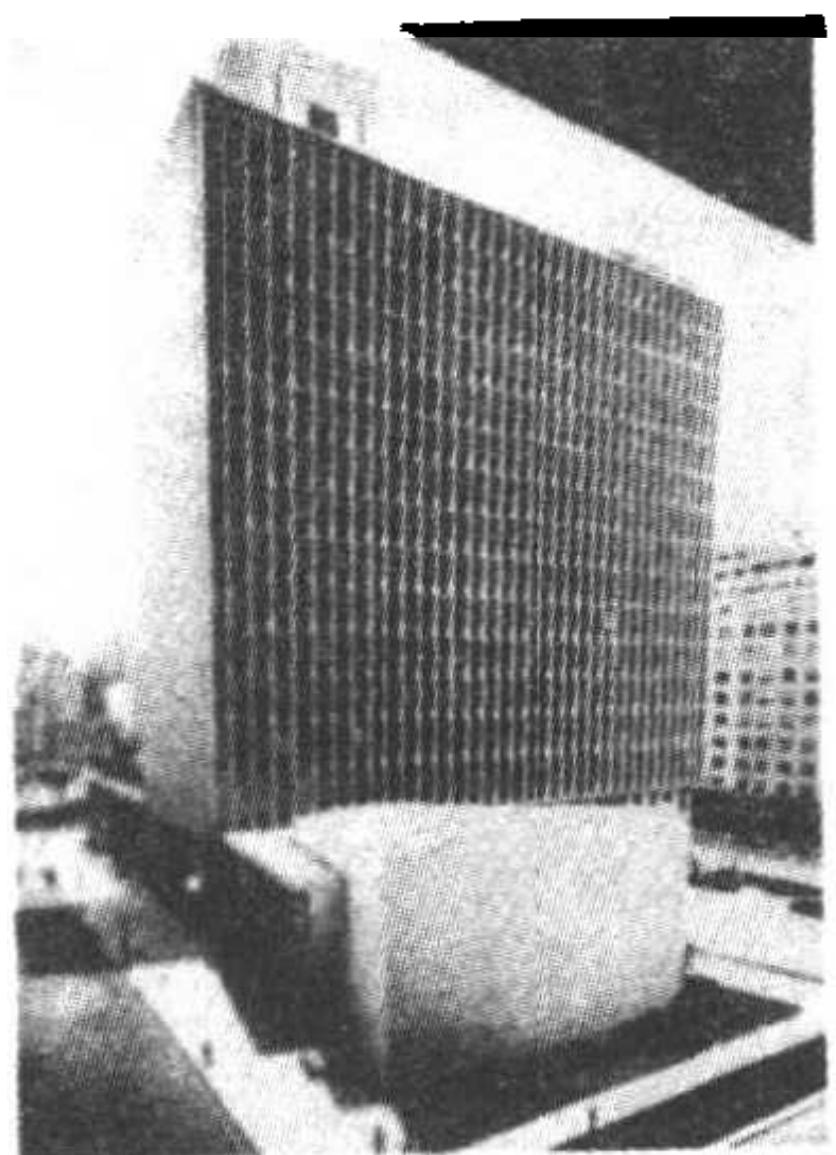
梁，尽管没有坚固的墙壁，而仅有被遮阳帘挡住的玻璃窗（图593）。这位建筑师被对阳光和户外的神秘崇拜所驱使，规划他的称之为阳光普照或光辉灿烂的城市（*villes radiieuses*）——可让密集的人群居住，而只需百分之五的面积盖屋建房。他在马赛建造居住单位（*unite d'habitation*），那是一种基于完全依据人体及其需要的比例体系的实用住所思想的彻底运用的最早样例；他称之为度（*le modulator*，意思是标准或单位）。度最初以“比例的格子”知名。

一九一四年以来，法国建筑师和工程师互以大胆的实验争雄。弗雷西内在奥利机场的飞机库中开拓抛物线的性能（1924，图590），而托尼·加尼埃在里昂营建大量城市建筑。马莱—史蒂文斯（*Mallet-Stevens*）、鲁—施皮茨（*Roux-Spitz*）和安德



591. 弗兰克·劳埃德·赖特 约翰逊父子公司管理和研究中心

威斯康星州雷辛 1936



592. 奥斯卡·涅梅耶尔、卢西奥·科斯塔和布尔莱—马克斯

据勒科尔比西埃的设计 教育部大楼 里约热内卢 1936—1945

593. 勒科尔比西埃 “居住单位”大楼 马赛 1945—1953

烈·吕尔萨 (*André Lurçat*) 充分运用新建筑的手段和比例。

机能主义现在是世界性的。欧洲最兴旺的建筑学派之一是在荷兰，奥德 (*J.J.P.Oud*)、扬·维尔斯 (*Jan Wils*) 和威廉·迪多克 (*Willem Dudok*)，将混凝土和砖混用，制造出简朴而合意的效果。在巴西，勒科尔比西埃在一九三八年的游访引起了巨大的建筑热情，艺术家卢西奥·科斯塔 (*Lucio Costa*)、布尔莱—马克斯 (*Burle-Marx*)、奥斯卡·涅梅耶尔 (*Oscar Niemeyer*) 刺激和满足了这一热情。第一个体现勒科尔比西埃原则的大工程，是教育部大楼 (*Ministry of Education Building*)，十四层玻璃大厦，由一群巴西建筑师建成。此楼用玻璃砖盖成，带有遮阳隔板，设计由勒科尔比西埃完成于一九三六年 (图592)。

二十世纪中，钢筋混凝土在世界各地胜过钢结构，尽管并

未完全取而代之。特别在美国，为了防锈，广泛地用混凝土包裹钢骨。这样的巨大建筑，诸如纽约帝国大厦（1931）和组成洛克菲勒中心（*Rockefeller Center*, 1931—1940）的摩天楼群，都是钢结构。

美国建筑师通过盎格鲁—撒克逊传统被引向哥特式，并倾向于忠于哥特式。曼哈顿，以其林立的高楼和直向的排窗，似乎是十四世纪扩大的托斯卡纳城镇。迟至一九三二年，在如康奈尔大学纽约医院（*Cornell University's New York Hospital*）的实用建筑中，其中心部分有监狱的全部外形，高高的细长玻璃窗犹如锐尖窗，使人联想起阿维尼翁罗马教皇宫的堞眼。但是，这种哥特式竖式主义后来被摒弃，转而爱好弗兰克·劳埃德·赖特、格罗皮乌斯和勒科尔比西埃所创造的体系——水平层建筑。成功湖联合国大厦（*U.N.O. Building at Lake Success*）是国际合作的产物，纽约布鲁克林退伍军人管理局医院（*Brooklyn Veterans Administration Hospital*）由斯基德莫尔（*Skidmore*）、奥因斯（*Owings*）和梅里尔（*Merrill*）建于一九五〇年，都是返归横向设计的明显实例。

巴黎画派

绘 画

法国画派在十九世纪中取得的名望，在一九〇〇年后吸引着世界各国的艺术家。我们时代的造型语言创造从而成为世界性竞争的大事，西班牙人、斯拉夫人和中欧艺术家起着重要的

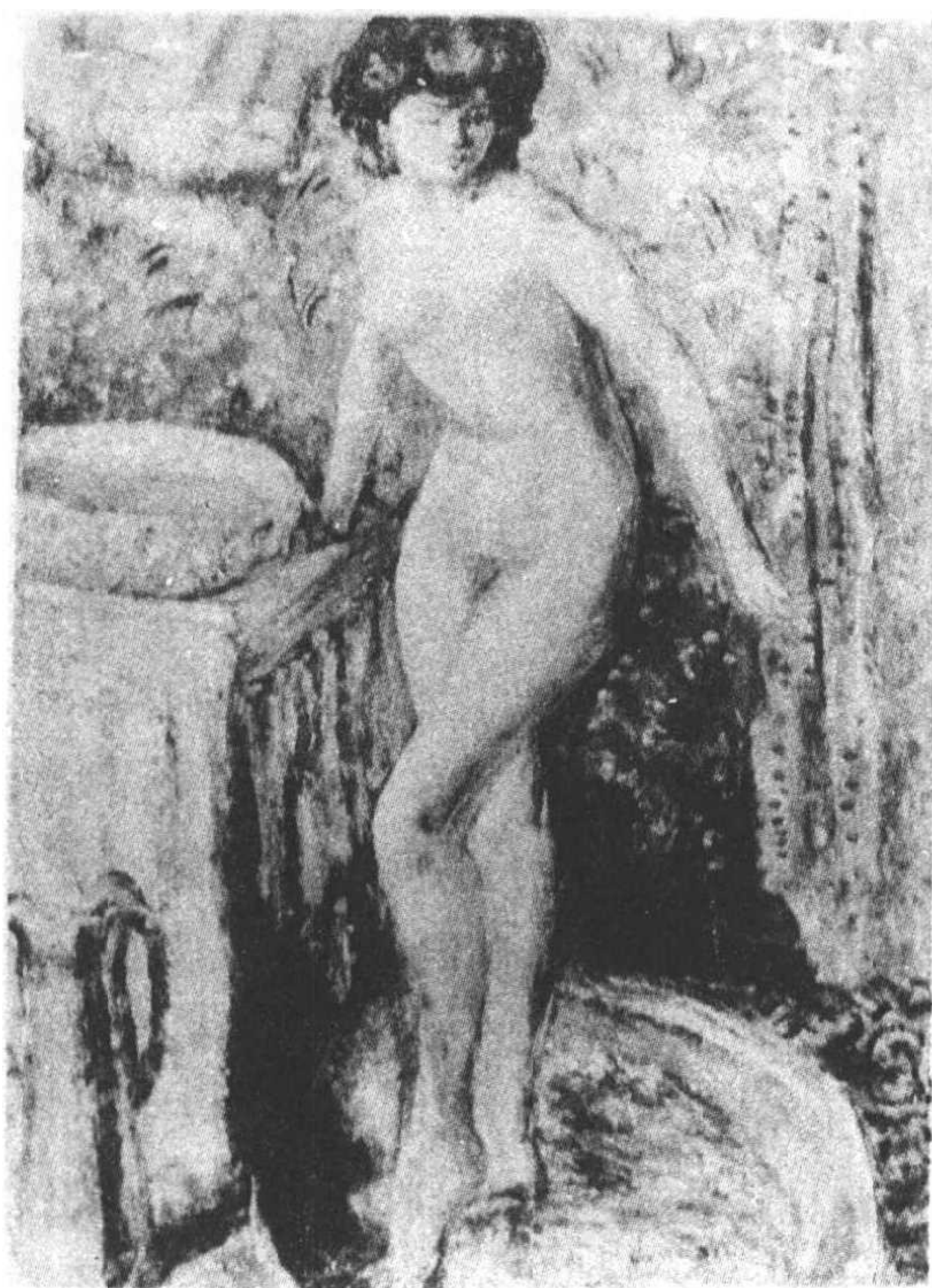


594. 亨利·卢梭 桔林中的猴子 私人收藏

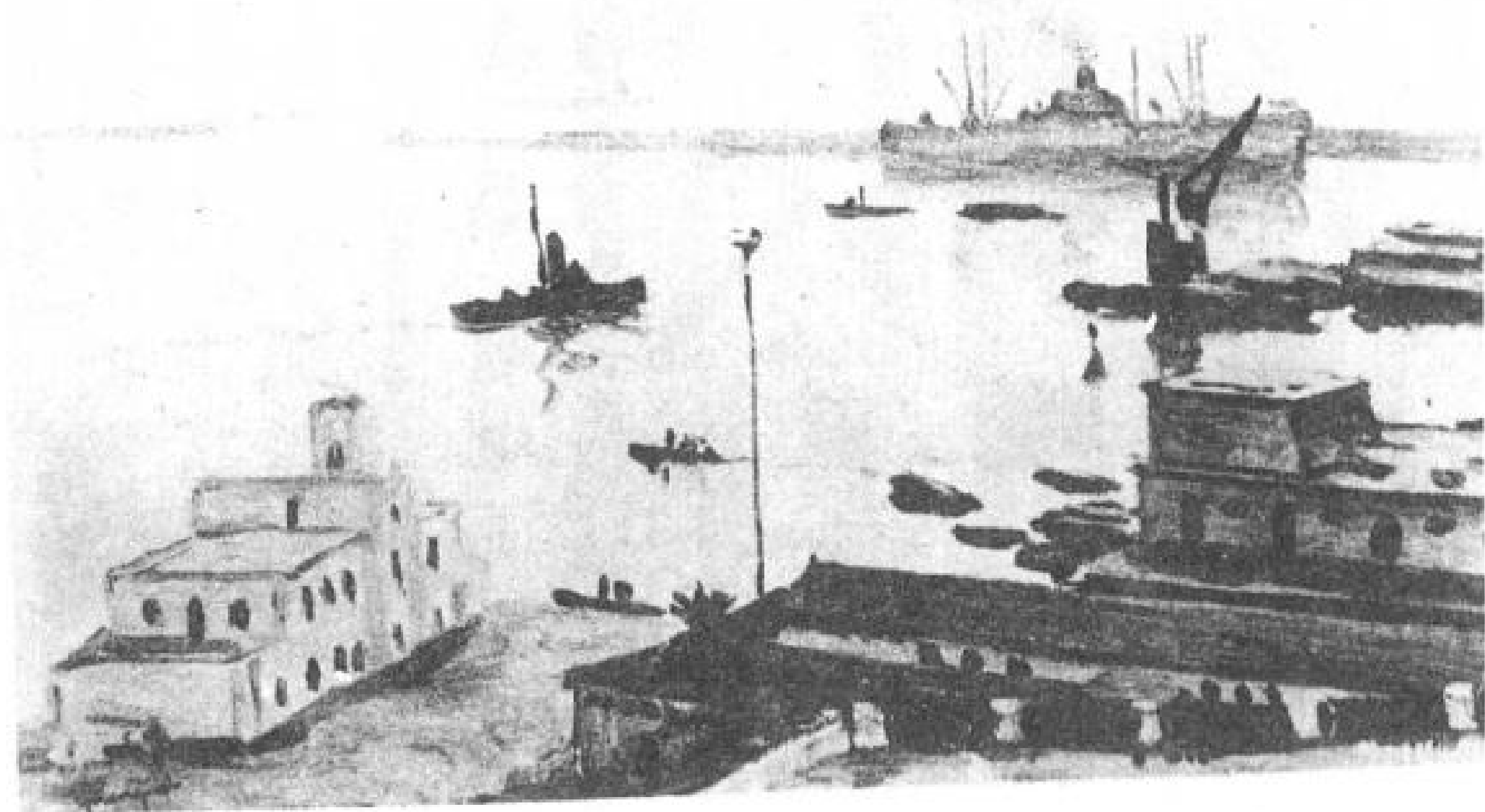
作用。激烈的个性——激励现代艺术家创造个人的风格——使当代的艺术难以分析，因为画派形成得快，瓦解得亦快。

现代绘画的最早的伟大运动再次是纯粹的法国起源。纳比派 (*Nabis*, 约1890)，特别是野兽派 (*Fauves*, 1905)，剧烈反对自然主义，但依然都是源出于印象主义，因为他们均认为绘画是纯粹的色彩：对我们说来，从高更和凡·高到马蒂斯和弗拉曼克，是毫不费力的。现代绘画的基本原则是画家—美学家莫里斯·德尼 (*Maurice Denis*) 所制定，他在一八九〇年写道：“我们知道，一幅图画在是一匹战马、一个裸体、一个故事或其它之前，本质上不过是一个色彩按一定秩序安排的平面。”现代人不依附于题材或自然，专事创造“纯绘画”。即使在解释一定的情感时，亦是形式本身必须是表现性的，而不是

动人主题的描绘或唤起共鸣。在一八九〇年至一九〇〇年那比派（先知）画家中，这一目标尚不太明显：皮埃尔·博纳尔（*Pierre Bonnard*, 1867—1946, 图 595）；爱德华·维亚尔（*Edouard Vuillard*, 1868—1940）；鲁塞尔（*K.X. Roussel*, 1867—1944）和莫里斯·德尼（*Maurice Denis*, 1870—1943）。博纳尔的全部作品奉献给外形的抒情性；维亚尔的作品描绘内景；而鲁塞尔和莫里斯·德尼倾向于实用装饰。他们都设法与自然保持友好关系。野兽派运动——在一九〇五年秋季沙龙（*Salon d'Automne*）中因其不妥协的纲领而被路易·沃埃尔



595. 皮埃尔·博纳尔
裸女
私人收藏



596. 阿尔贝·马尔凯 阿尔及尔港 1941 私人收藏

(*Louis Vauxelles*) 起了“野兽”的绰号——恰恰相反，与整个自然主义传统一刀两断。野兽派故意将写生的模特儿变形，所有与野兽主义 (*Fauvism*) 有联系的艺术家的，都探索以纯粹的色彩和笔触造成震惊观者的效果。以野兽派开始艺术生涯的许多艺术家，依照自己的气质，不久便离经叛道。唯独亨利·马蒂斯 (*Henri Matisse*, 1869—1954) 始终忠实于纯绘画的最初学说 (图576)，在晚年，他甚至倾向于色彩日益精妙的抽象 (图583)。其他人如芒甘 (*Manguin*, 1874—1945)、卡穆安 (*Cmoin*, 生于1879)、皮伊 (*Puy*, 生于1876)、弗里斯 (*Friesz*, 1897—1946)、马尔凯 (*Marquet*, 1875—1947)，后者绘制了一些海港风景 (图596)，难以觉察地转向如同印象主义的感觉之艺术。荷兰画家范·东根 (*Van Dongen*, 生于



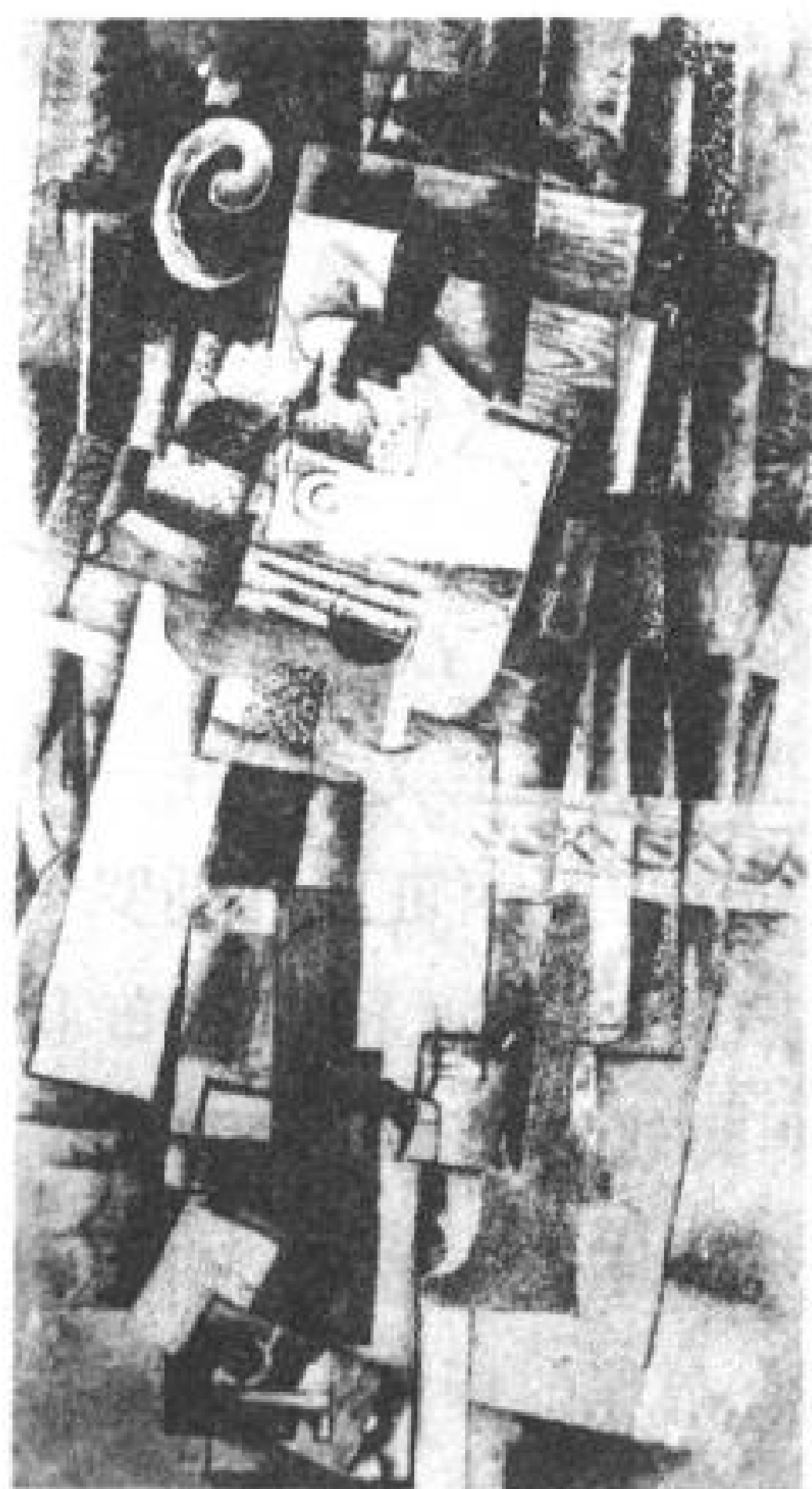
597. 莫里斯·于特里约 德伊尔教堂（塞纳—瓦兹） 1912 私人收藏

1877) 近似表现主义；经过一个短短的野兽派阶段后,安德烈·德兰 (*André Derain*, 1880—1954) 回到绘画的新传统 (*neo-traditional*) 观念。玛丽·洛朗森 (*Marie Laurencin*) 试图优雅地仿效立体主义。其他人运用色彩的激烈手段表现悲剧性的感情,如被基督教的极度痛苦所萦绕的画家鲁奥 (*Rouault*, 生于1871) 和戏剧性风景画家莫里斯·德·弗拉曼克 (*Maurice de Vlaminck*, 生于1876)。本能的画家莫里斯·于特里约 (*Maurice Utrillo*, 1883—1935) 表现幻灭的郊区,虽然他与野兽派并无历史的联系,而且他的色调大不相同,更接近于典型的法国“明暗”感 (图597)。在亨利·卢梭 (*Henri Rousseau*, 1844—1910) ——以海关职员 (*Douanier*) 知名,一位属于象征主义一代的、无师自通的画家——的发现后,本能的

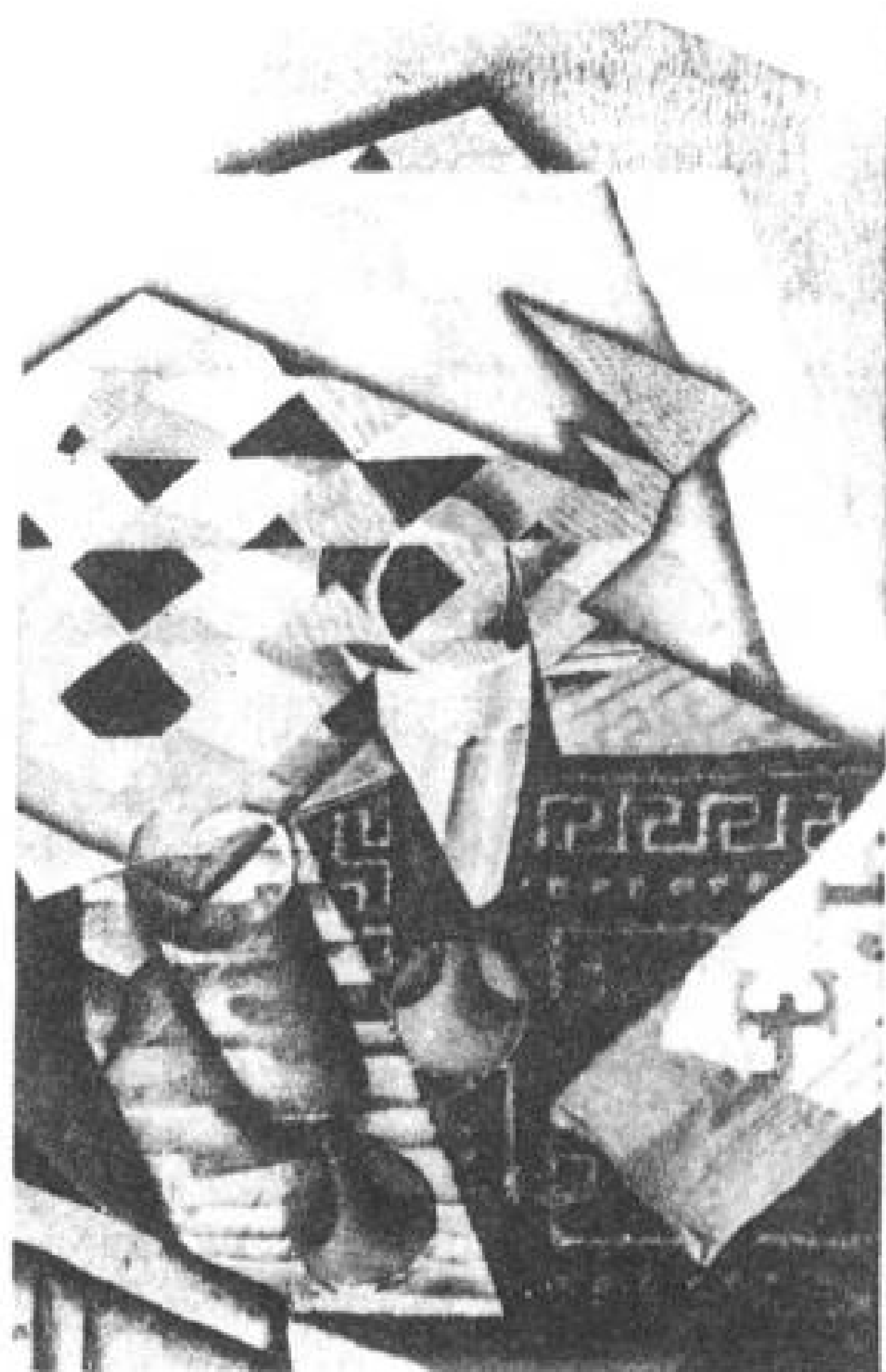
或直觉的绘画受到公众的欢迎。劳工阶级的无数自我奋斗的画家，带着天真的笨拙追随他的楷模，公众认为从中看到了文艺复兴时期以前画家的真诚之复活：他们形成一个集团，受到居住在巴黎的德国评论家威廉·乌德（*Wilhelm Uhde*）的支持（邦布瓦 *Bombois*、维万 *Vivin*、让·夏娃 *Jean Eve*、布瓦耶 *Boyer*、*Bauchant*、塞拉菲娜·路易 *Seraphine Louis*）。

立体主义运动更进一步坚持独立性。立体主义——在一九〇八年秋季沙龙中得名于亨利·马蒂斯——是西班牙巴勃罗·毕加索（*Pablo Picasso*，生于1881，图579）和法国画家布拉克（*Braque*，生于1882，图598）的共同创造，他们俩引用塞尚的构成主义目标作为自己的支柱。毕加索首先给这一共同努力以革新的暴力，而布拉克则贡献其有条理的探讨。一九〇七年至一九一四年，他们顽强地开始创造一种纯形式的语言。对写生的物或人，给予日益几何形的分析，最后将绘画减少到面和线的相互作用，抽象性被禁欲主义的色彩极力强调，其中灰棕色居支配地位。

在诗人纪尧姆·阿波利内尔（*Guillaume Apollinaire*）有力宣传的支持下，立体主义发展了许多分枝。唯西班牙画家胡安·格里斯（*Juan Gris*，1887—1927，图599）和波莱·马科西斯（*Pole Marcoussis*，1883—1941）与布拉克一起，始终忠实于正统的立体主义。法国安德烈·洛特（*André Lhote*，生于1885）、罗歇·德·拉弗雷内（*Roger de la Fresnaye*，1885—1925）、雅克·维荣（*Jacques Villon*，生于1875）、梅赞热（*Metzinger*，生于1883）和格莱兹（*Gleizes*，1881—1953），创造“色彩立体主义”（“*color cubism*”），与其说是从现实的模仿出发，毋宁说是从对现实的分解地破坏出发。罗贝尔·德洛内（*Robert*



598. 乔治·布拉克 持吉他的男子 1911 私人收藏



599. 胡安·格里斯 棋盘、报纸和玻璃杯 私人收藏

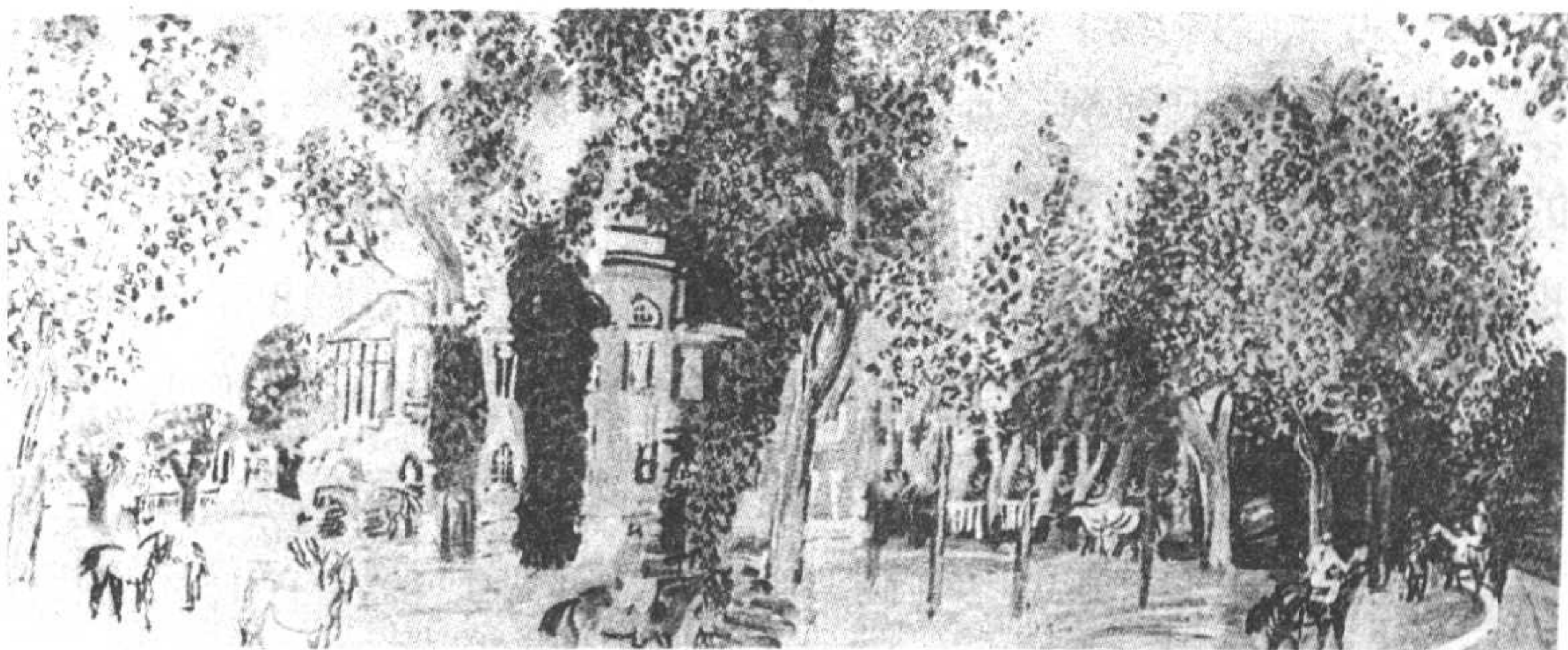
Delaunay, 1885—1941) 以对比的颜色使画面的色彩变幻莫测，从而赋予这一色彩立体主义以格外的抽象性，阿波利内尔称这一美学为“俄耳甫斯主义”(*Orphism*)。某些艺术家——音乐主义者 (*musicalistes*)——试图运用这种技术解释绘画中的听觉 (瓦朗西 *Valensi*、布戈涅 *Bourgogne*、布朗—加蒂 *Blanc-Gatti*、贝尔蒙 *Belmont* 等)。未来主义 (*Futurist*) 运动——源出于意大利 (马里内蒂 *Marinetti*)，试图描绘运动中的形式——在其最初和最纯的阶段中是巴黎式的，受惠于立体主义。

一九一四年战争前的十五年标志着明显的精神紧张状态，也许是被创造适应我们时代的造型语言之愿望所激励。一九一八年后，这一新的词汇被用于许多不同的表现目的。在一九二〇

年至一九三〇年的十年中，所有的战前先驱者明显地松了一口气，也许是出于停战之后的安宁感。这导致对自然的更为和解的态度。这就是马蒂斯的“肉欲的”阶段，而布拉克则经历了现实主义的时期。拉乌尔·迪菲 (*Raoul Dufy*, 1877—1953) 给野兽主义以亲切的、别具一格的色调 (图600)。至于毕加索，在一九一八年至一九二八年，大胆地进行和谐实验，有时候以立体主义语言表现之 (《三音乐家》，1921)，有时候用自然主义的词汇 (《艺术家妻子像》，1918)。

亦是在战后，创立“现代努力” (*Effort moderne*) 运动的费尔南·莱热 (*Fernand Léger*, 1881—1955) 和纯粹主义 (*Purism*) 的创造者阿梅代·奥藏方 (*Aimé Ozenfant*, 生于1886)，开始从立体主义中抽取一种新的造型语言。他们旨在创造一种真正的现代造像术，适应机器时代，并能大量生产。宣传画、商业艺术和广告、橱窗布置、舞台布景——要求视觉形式的现代生活之各方面，深深受到莱热的艺术的影响 (图601)，而室内装饰和招贴画多得益于奥藏方。

但是有些艺术家——主要是斯拉夫国家的，有的是犹太人——给战后的世界带来悲怆感。他们以各种不同的方式表现之：通过忧郁 (莫伊斯·基斯林 *Moise Kisling*, 波兰人, 1891—1953; 阿梅代奥·莫迪利亚尼 *Amedeo Modigliani*, 意大利人, 1884—1920, 图603; 朱尔斯·帕斯辛 *Jules Pascin*, 保加利亚人, 1885—1930) 或其他痉挛性的表现方法 (卡伊姆·索乌廷 *Chaim Soutine*, 立陶宛人, 1894—1943, 图602)。这种表现主义的倾向，在德国很快成为一种画派，但在巴黎只是在一九一四年前偶尔出现，战争期间才在法国成熟。俄国犹太人马克·夏加尔 (*Marc Chagall*, 生于1887) 以混和着梦幻



600. 拉乌尔·迪菲 多维尔围场 水彩 巴黎国家现代艺术博物馆



601. 费尔南·莱热

持瓶的女人

1924 私人收藏



602. 卡伊姆·索乌廷 老女伶 1924 私人收藏

603. 阿梅代奥·莫里利亚尼 坐着的裸女 1917 私人收藏

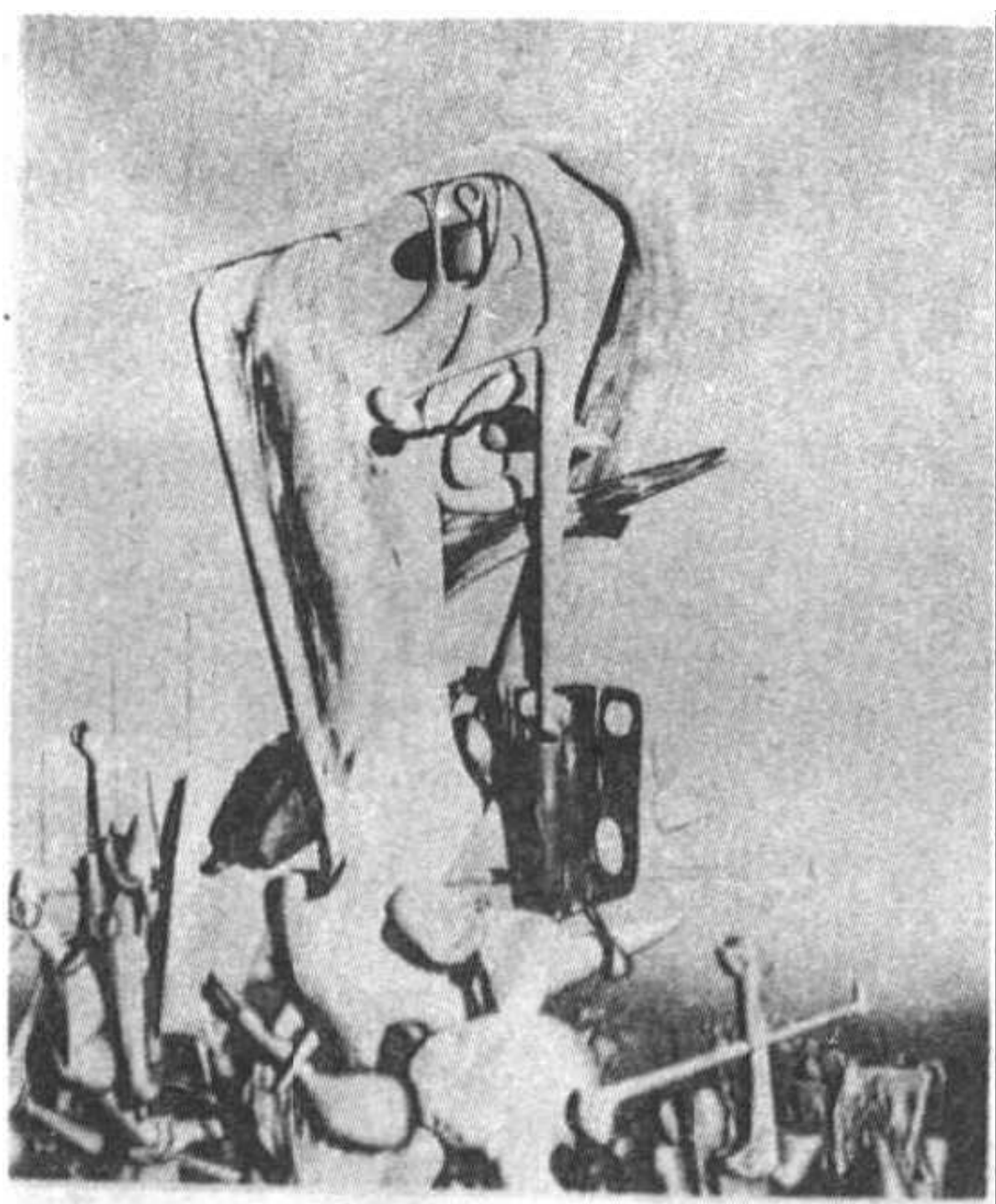
世界和现实世界的超自然主义 (*supernaturalism*) 给予巴黎画派以斯拉夫人的精神上的不安 (图604)。表现主义者的名称亦冠予一代法国画家，他们均生于一八九〇年左右 (亨利·勒

604. 马克·夏加尔 出殡的行列 1909 私人收藏

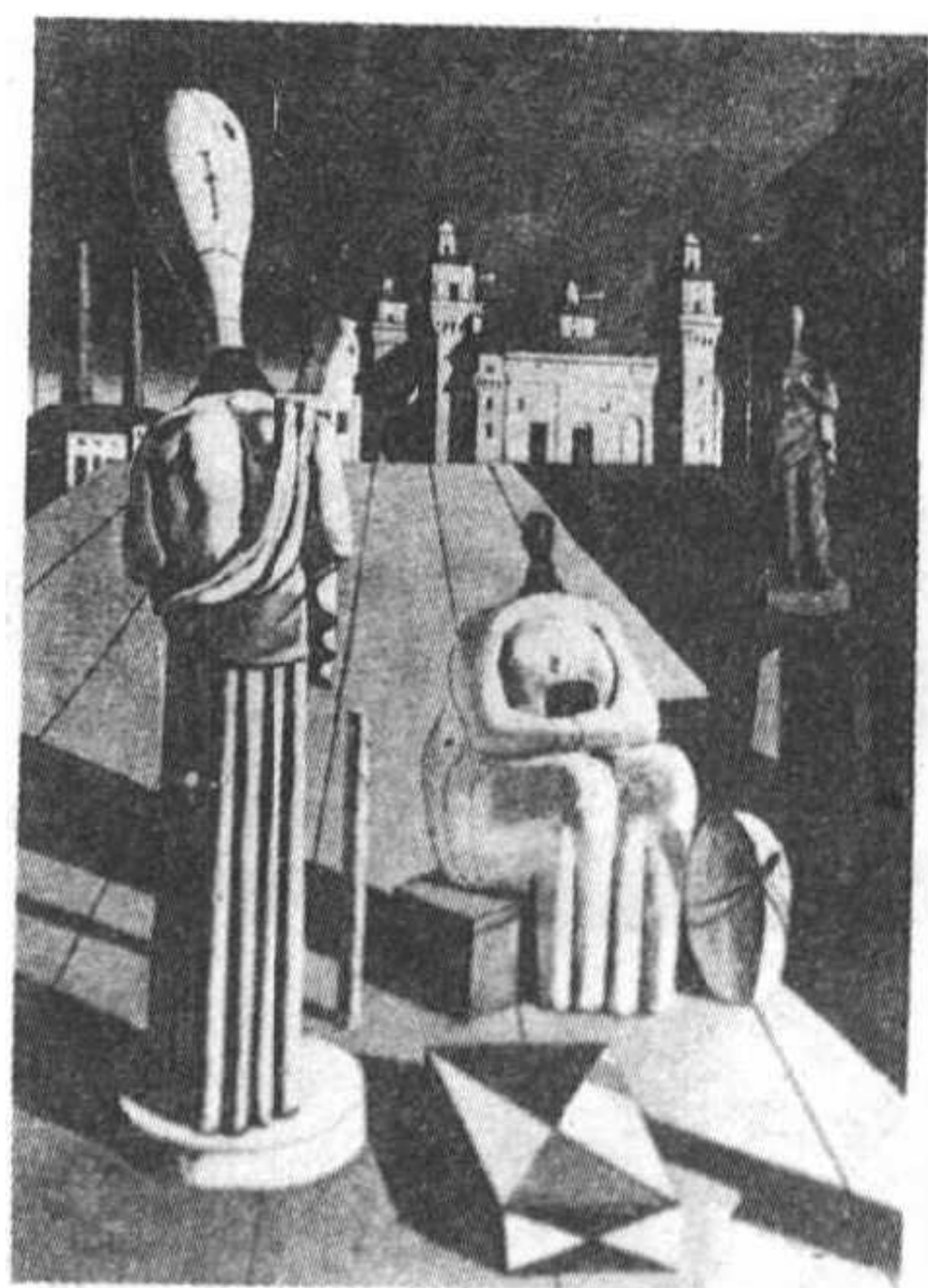


福科尼埃 *Henri Le Fauconnier*, 1881—1946; 爱德华·戈尔格 *Edouard Goerg*, 生于1893; 阿梅代·德·拉·帕特利埃尔 *Amédée de la Patellière*, 1890—1932; 马塞尔·格罗梅尔 *Marcel Gromaire*, 生于1892)。这些画家更接近佛拉芒民间表现主义甚于斯拉夫人和中欧特有的“感伤式”表现主义。

一九二〇年至一九三〇年这十年，在反对要求绘画的自发性——战争前诸绘画运动的特点——中，显示一种把图画与其自身以外的灵感联系起来的倾向，不论外部的源泉或参考是物质世界还是人的情感。第一次世界大战以来出现的最有独创性的画派，具有与立体主义同等重要性的超现实主义运动，朝向相同的方向。超现实主义 (*Surrealism*) 源出于达达主义 (*Dadaism*)，是短命的、否定一切的运动，是对理性的抗议，是一九一四年大战所引起的不安感情的产物，在大战期间，同时在苏黎世 (罗马尼亚诗人特里斯坦·察拉 *Tristan Tzara*、



605. 伊夫·唐居伊 我的白和黑的一生 1944 私人收藏



606. 乔治·德·基里科 不安的缪斯 1916 私人收藏



607. 约瑟夫·弗洛什 夏日室内 1934 私人收藏

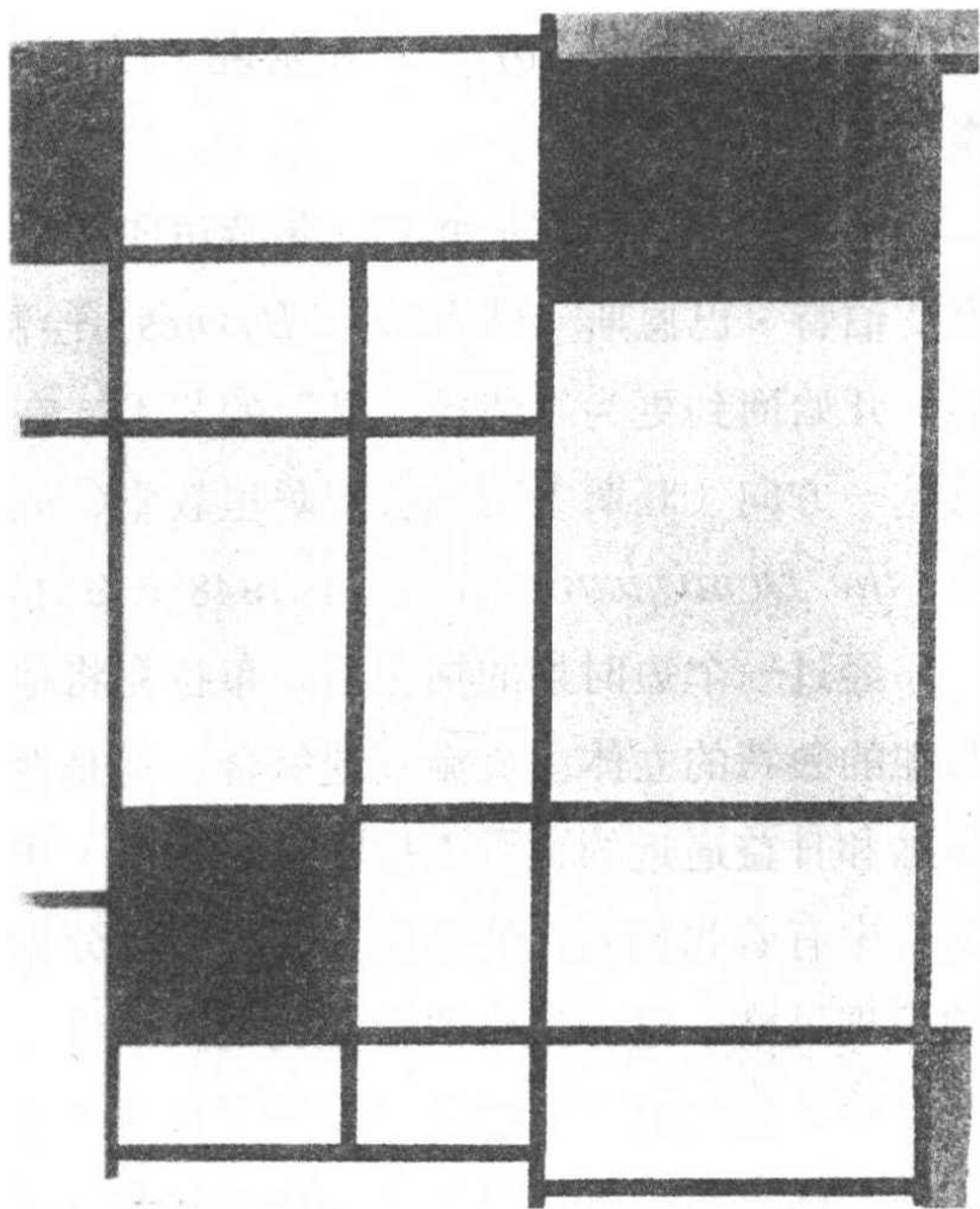
阿尔萨斯汉斯·阿尔普 *Hans Arp*、德国许尔森贝克 *Huelsensbeck* 和胡戈·巴尔 *Hugo Ball*）、纽约（西班牙皮卡比亚 *Picabia*、法国马塞尔·迪尚 *Marcel Duchamp*）、科隆和柏林出现。一九一九年，他们会聚巴黎，但是通过法国诗人路易·阿拉贡（*Louis Aragon*）和安德烈·布雷东（*André Breton*, 1896—1966）的努力，达达主义虚无主义很快消失了。他们在这个废墟上建立起超现实主义，此名出于纪尧姆·阿波利内尔的早期剧作《提瑞西阿斯的乳房》。接过达达派的对理性主义的全部敌意，但凭靠弗洛伊德 [*Sigmund Freud*, 1856—1939，奥地利心

理学家和精神病医生。] 的精神分析学说，文学和造型艺术的超现实主义试图揭示人的头脑中的下意识深处的成分，以象征的手段，用形式和文学表现之。超现实主义完全不是一种抽象的倾向，恰恰相反，本质上是一种“形象化的描述”，也许其错误正好在于常常忽视其作品的纯造型价值，为追求形象的象征力量而牺牲之。这一运动如此深刻地反映了我们时代的情感，从而团结了世界各地的艺术家：瑞士人（保罗·克利 *Paul Klee*, 1879—1940）；德国人（马克斯·恩斯特 *Max Ernst*, 生于1891；沃尔夫冈·帕伦 *Wolfgang Paalen*, 生于1905）；法国人（马塞尔·迪尚 *Marcel Duchamp*, 生于1887；伊夫·唐居伊 *Yves Tanguy*, 1900—1955, 图605；安德烈·马松 *André Masson*, 生于1896）；西班牙人（霍安·米罗 *Joan Miro*, 生于1893；萨尔瓦多·达利 *Salvador Dali*, 生于1904）；意大利人（乔治·德·基里科 *Giorgio de Chirico*, 生于1888, 图606）；美国人（曼·雷 *Man Ray*, 生于1890）和古巴人（维尔弗里多·兰 *Wilfredo Lam*, 生于1902）。

现在，一个世界范围的运动——新象征主义，正被新一代的艺术家的贡献不断地更新。由于战争引起的动乱，其主要中心现在也许是纽约，尽管安德烈·布雷东已经返归巴黎。

在二十年代，马蒂斯、布拉克和毕加索似乎显露出对自然的更为宽容的态度时，在一九一四年至一九一八年战争前已采取那种态度的其他艺术家继续坚持之，如迪努瓦耶·德·塞贡扎克（*Dunoyer de Segonzac*, 生于1884）、吕克·阿尔贝·莫罗（*Luc Albert Moreau*, 1882—1948）、布森戈（*Boussingault*, 1883—1943）。生于一九〇〇年左右的、一九三〇年前后开始表现自身的年轻艺术家们，从这一榜样中得到鼓舞，

试作形象化的现实主义，其活动很快地消失。有的人（捷列奇科维奇 *Terechkovitch*、卡瓦耶 *Cavailles*、利穆斯 *Limouse*、布里昂肖 *Brianchon*、夏普兰—米迪 *chapelain-Midy*）试图依照资产阶级的情趣，温和地改编马蒂斯、博纳尔、维亚尔、德兰。有的人（奥雅姆 *Aujame*、普朗松 *Planson*、乌多 *Oudot*、蓬斯莱 *Poncelet*、德斯皮埃尔 *Despierre*）遵循自己的爱好，取得更大的成功。有的人（新力量派 *Forces Nouvelles*，建于一九三五年；让·拉斯纳 *Jean Lasne*、安博尔 *Humbolt*、罗内 *Rohner*）试图从一种朴素的现实主义中产生一种美学。以“新人文主义”（“*Neo-Humanism*”）之名，评论家瓦尔德马尔·格奥尔格（*Waldemar George*）鼓吹一种伪古典主义（*pseudo-*



608. 彼得·蒙德里安
抽象 私人收藏

classicism),人的形象在这种学说中起着根本性的作用。克里斯蒂昂·贝拉尔(*Christian Bérard*)和其他人(贝尔曼*Berman*; 莱奥尼*Leonid*; 约瑟夫·弗洛什*Joseph Floch*, 图607; 奥西阿松*Hosiasson*、赫尔穆特·科尔*Helmuth Koll*)集合在这面大旗之下。

但是,现实主义为其胜利而欣喜过早了。一个国际性流派在一九三一年确立,名为“抽象—创造”(*Abstraction-Création*),因其绝然的抽象得名,这一流派不取大自然的任何资料。它要“非描绘性的”形式,不论是假想的还是精确的。这一流派包括:皮特·蒙德里安(*Piet Mondrian*, 1886—1944, 图608)、泰奥·范·杜斯伯格(*Theo Van Doesburg*)、汉斯·阿尔普、阿尔贝·格莱兹、瓦尔米埃(*Valmier*)、埃利翁(*Helion*)、戈兰(*Gorin*)、埃尔班(*Herbin*)和本·尼科尔森(*Ben Nicholas*)。

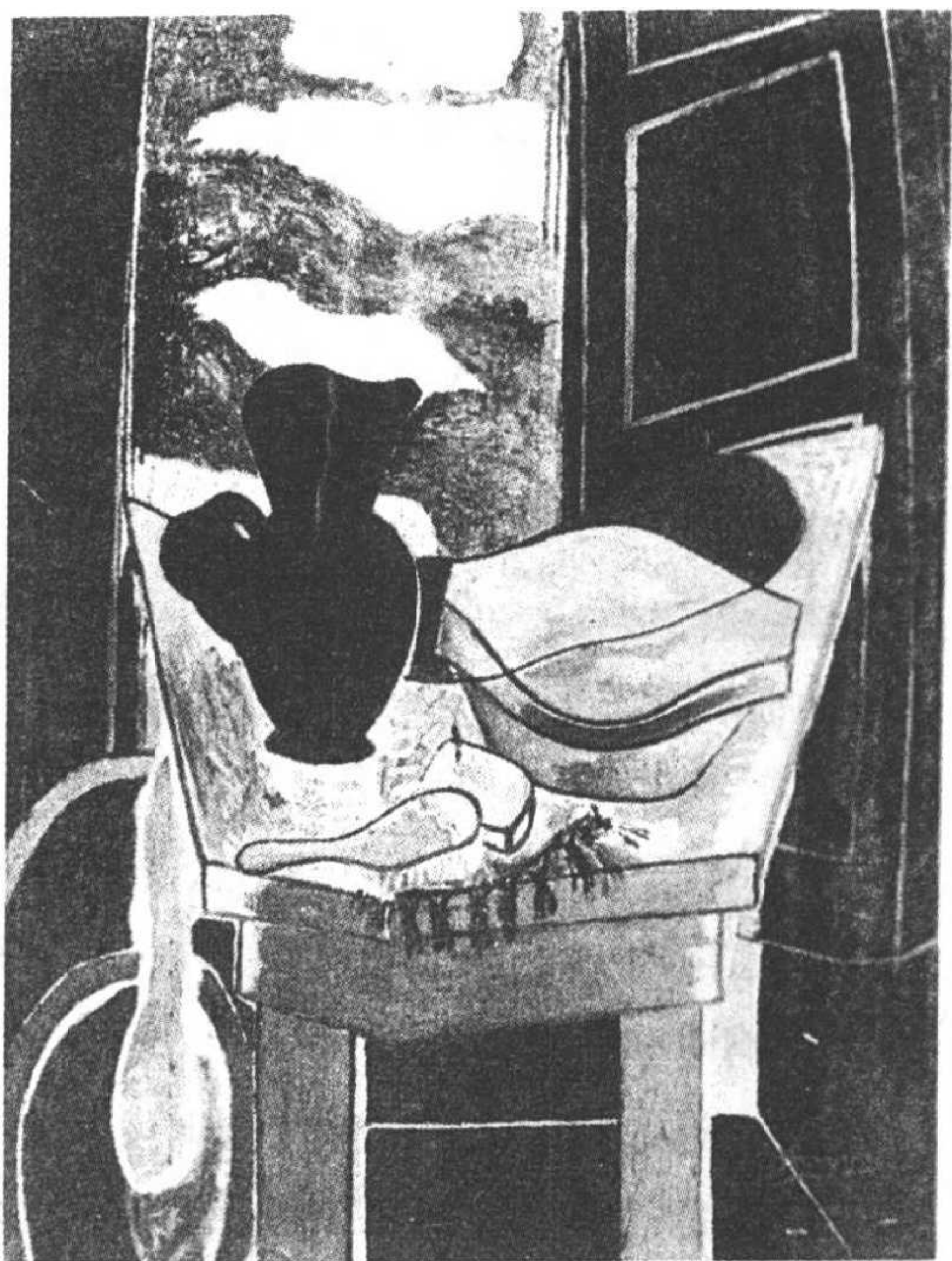
同时,马蒂斯在一九三一年游访印度尼西亚和为美国收藏家艾伯特·巴恩斯(*Albert C. Barnes*)绘制壁画(《舞》,1933)后,开始回到更为“纯粹主义”的艺术,在其余生,他日益坚持这一方向(旺斯多明我会罗萨里教堂*Chapel of the Rosary for the Dominicans, Vence*, 1948—1951)。

经过一个短时期的抽象后,布拉克将他的自然主义的灵感与他的独特的立体主义流畅地综合。但是西班牙战争激起的不安感和日益逼近的世界大战驱使巴勃罗·毕加索——这位画家的心中有着我们时代的悲痛灵魂的最大分量——创造一种崭新的表现风格,这一风格取得更大的激烈性,可谓史无前例。十余年中,这位富有灵感的画家运用破碎的构图、锯齿状的线条和强烈的色彩,表现世界上出现的残酷现象,描绘被屠杀的人

609. 乔治·布拉克

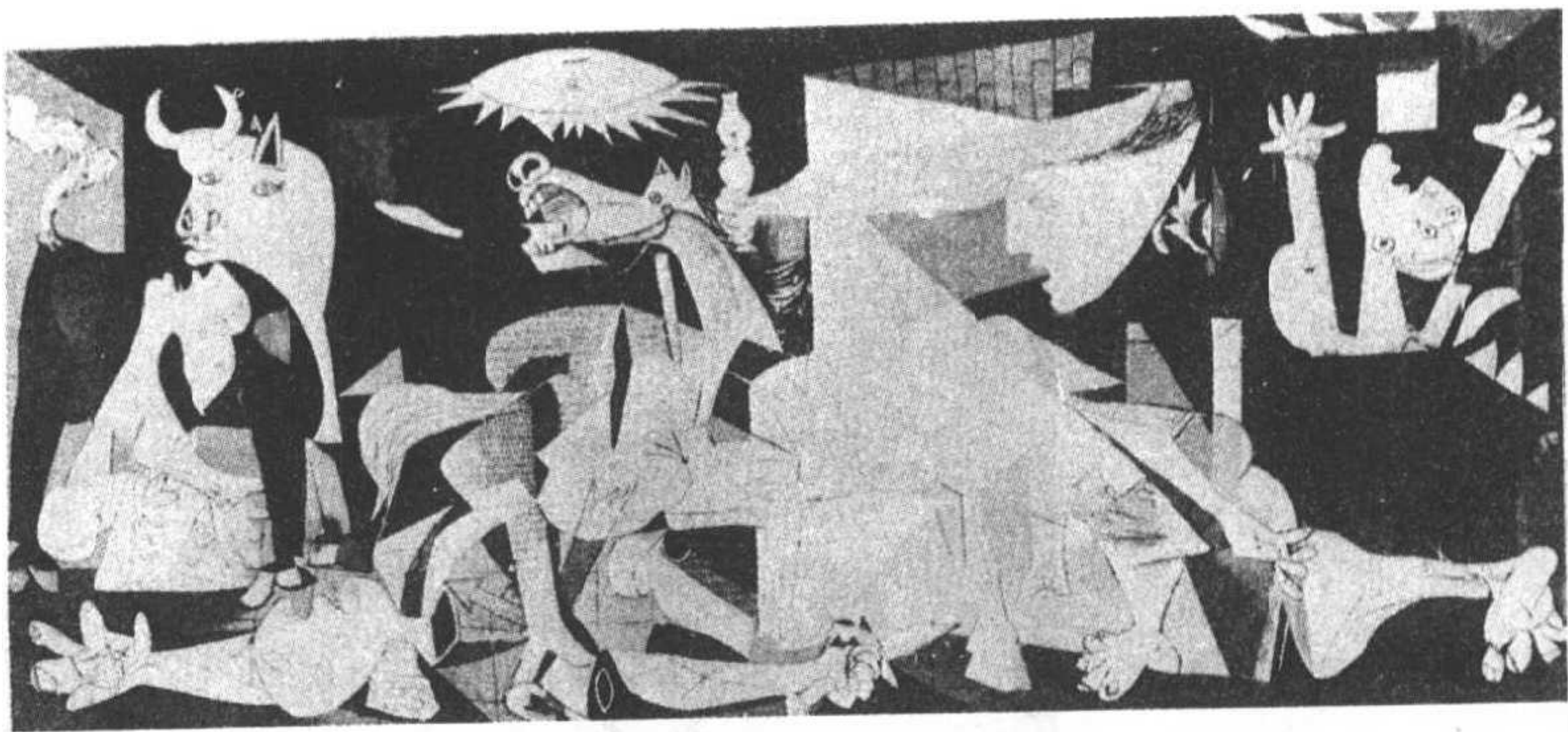
静物 1942

私人收藏



们——重新拼合起来的四肢使他们成了奇形怪状的妖魔鬼怪(《格尔尼卡》，1937，图610)。大战期间，一种出自这种残酷风格的新表现主义在法国出现，吸引了贝尔纳·洛尔儒 (*Bernard Lorjou*)、安德烈·马尔尚 (*André Marchand*)、弗朗西斯·格律贝尔 (*Francis Gruber*)等艺术家。

然而，在这些艺术家强调表现形式的同时，出自冲突精神的强调在色彩强烈的组合形式中产生了纯绘画的意外复兴，有的带抽象的倾向 (勒莫阿尔 *Le Moal*、巴赞 *Bazaine*、马内西埃 *Manessier*、皮尼翁 *Pignon*)，有的或多或少带模仿现实的强调 (吉斯希亚 *Gischia*、富热隆 *Fougeron*、塔耶 *Tailleux*、埃斯



610. 巴勃鲁·毕加索 格尔尼卡 1937 画家自藏

泰夫 *Estève*、拉皮克 *Lapicque*、德努瓦耶 *Desnoyers*、罗班 *Robin*)。德洛内、维荣、拉·弗雷内、马蒂斯和罗马式壁画家的混合影响对这一运动起着作用。

这一返归抽象艺术的倾向同时发现面对着另一种相反的倾向，后者是一种已经死亡了两百余年、现在由让·吕尔萨 (*Jean Lurcat*, 生于1892) 复兴的古老色彩技术的新生。让·吕尔萨之新技术的实验不忠于任何一个流派，而是重新创造一种造像术风格，以我们时代的严格造型要求和纯诗情的灵感——由象征主义通向超现实主义——获得自然形式的综合。这位画家—诗人有大量世界的形式供其支配，让·吕尔萨在形象的周而复始的循环中召唤它们，他的联想完全被造型要求及抒情隐喻所激发。

总结过去五十年巴黎画派的复杂演变的主要特点，可以说一九〇五年至一九一四年的时期倾向于恢复被印象主义的自然主义所削弱的纯形式的威信。一九一四年后的时期目睹形象再次升华，不论是以表现主义的观念还是象征主义的观念（超现

实主义)，但常常损害了形式。让·吕尔萨的以形象体现形式的艺术，暗示了一个绘画新时代的开始。

雕 塑

如果同时代的雕塑在表现形式的变化上，不能与绘画同日而语，乃是为这种艺术的性质所决定，雕塑要求高代价的和费力的训练，比之绘画更依赖于社会条件。对雕塑的要求几乎全部来自官方，公众的权威继续支持学院式艺术家的流派，学院派艺术家只不过延长十九世纪的法则，未作丝毫的更改。

再者，理性主义的建筑阻碍了雕塑的发展：雕塑艺术应该脱离建筑，可是同时又重新发现纪念碑观念——这种观念已经随着卡尔波和罗丹消失，他们俩都被绘画的流畅性所诱惑——这是自相矛盾的。象绘画一样，现代雕塑已经逐渐形成其真正的规律之解说，因而追求体积的密度和平衡的块面。如果安托万·布代尔（*Antoine Bourdelle*, 1861—1929，罗丹的门生）因其英雄的想象力而属于十九世纪，那末他同时试图在希腊的古代中发现结构均衡的秘密。我们时代的雕塑家在探索已经消失的雕塑密度感中求教于希腊的造型楷模。这启示了南部的艺术家阿里斯蒂德·马约尔（*Aristide Maillol*, 1861—1944），他的探索局限于女性裸体。他没有忘记雷诺阿的丰满的形式，在生命和美之间取得平衡。如果他有更多的条件，他将成为一位伟大的纪念碑雕塑家（图612）。夏尔·德斯皮奥（*Charles Despiau*, 1874—1946），另一位求助于希腊的南部艺术家，在胸像中复兴了历史悠久但已被遗忘的法国传统，尽管他掌握性格的方法是综合的甚于分析的（图611）。约瑟夫·贝尔纳（*Jo-*



611. 夏尔·德斯皮奥 夏娃 巴黎国家现代艺术博物馆

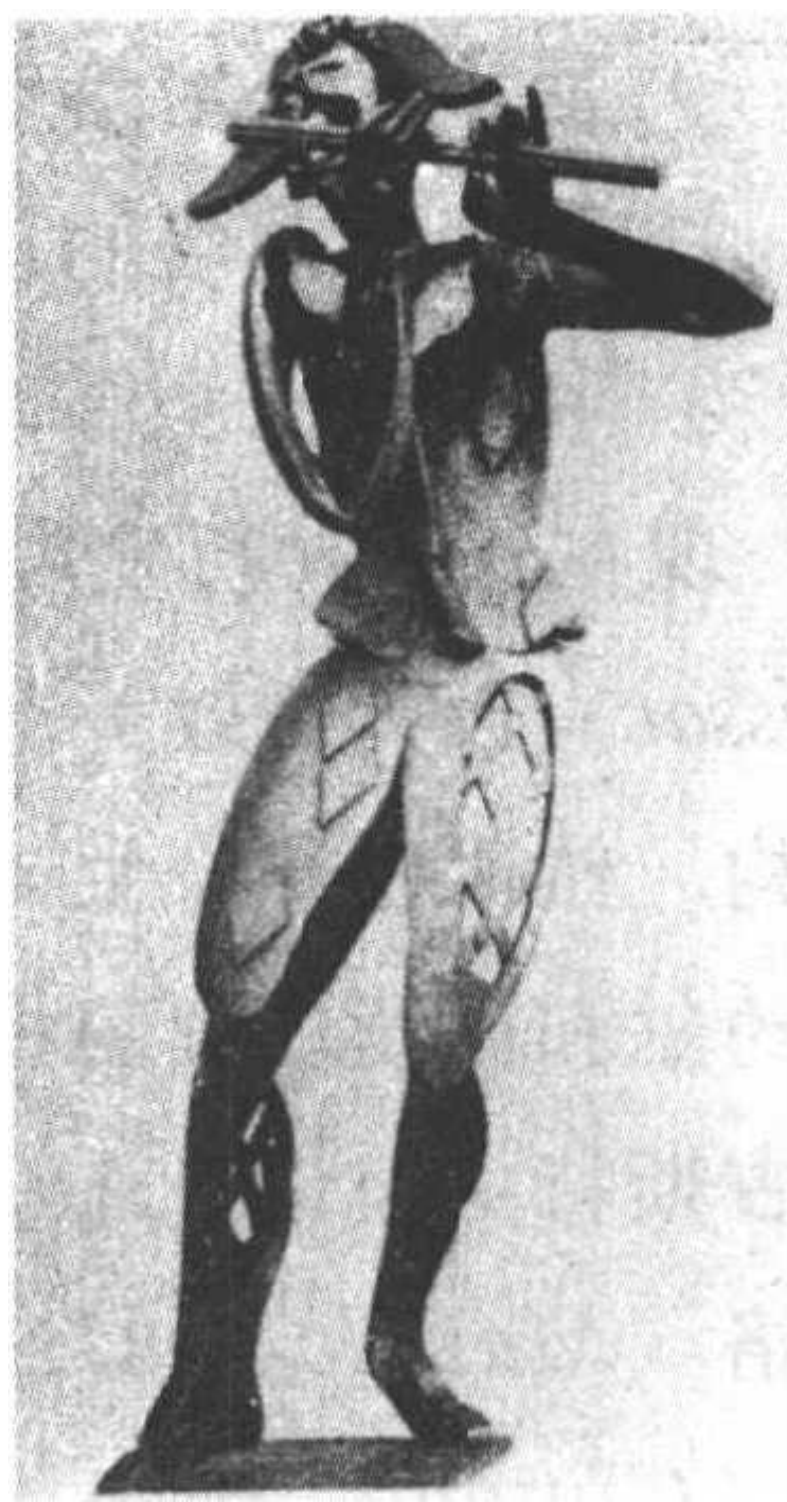


612. 阿里斯蒂德·马约尔 伊尔德 法兰西 青铜 1910

巴黎国家现代艺术博物馆

seph Bernard, 1866—1931), 不象布代尔和德斯皮奥, 追求花叶饰的优雅, 而非结实形式的密度。蓬蓬 (*Pompon*, 1855—1933)、西班牙埃尔南德斯 (*Hernandez*, 1888—1949) 和约瑟夫·康斯坦 (*Joseph Constant*, 生于1891) 以提炼的、朴素的动物浮雕负名。

如果法国人在绘画中带头冲击大自然, 那末在雕塑中, 他们落后了, 无疑是因为十九世纪雕塑屈众于学院式和浪漫主义的感伤情调, 而现在则要求回归模特儿。大多数以金属和石头表现立体主义的艺术来自其它的国家。有的不过是作现实的几何形因袭, 如法国艺术家迪尚——维荣 (*Duchamp-Villon*, 1876—1919) 和俄国莎娜·奥尔洛夫 (*Chana*



613. 雅克·利普奇茨 忧伤 青铜 1930 私人收藏

614. 巴勃罗·加尔加洛 小丑 青铜 巴黎国家现代艺术博物馆

Orloff, 生于1888), 虽然其他人更为大胆地进入抽象形式的领域。法国画家和雕塑家亨利·洛朗斯 (*Henri Laurens*, 生于1885) 从表现布拉克图画的浮雕开始, 以结实的、不易理解的形式告终。康斯坦丁·布兰库西 (*Constanti Brancusi*, 1876—1957) 创造平滑的、绝然简化的形式; 奥西普·扎德金 (*Ossip Zadkine*, 生于1890) 分解浮雕的成分, 然后熔之为立体的结构; 俄国雅克·利普奇茨 (*Jacques Lipchitz*, 生于1891, 图613) 和乌克兰阿尔奇片科 (*Archipenko*, 生于1887) 一起, 还有西班牙巴勃罗·加尔加洛 (*Pablo Gargallo*, 1881—1934, 图614), 都是巴洛克式艺术家, 他们的目标是创造在空间颤动的形式。画家如马蒂斯、布拉克, 特别是毕加索, 常常敢于处理雕塑的疑难问题, 就象在他们之前的德加。汉斯·阿尔普 (*Hans Arp*, 生于1887) 和瑞士贾科梅蒂 (*Giacometti*, 生于

1877)毫不犹豫地给他们的非描绘性雕塑以超现实主义的意义。非再现性雕塑的再流行和新立体主义(*Neo-Cubism*)绘画(亚当*Adam*、贝奥蒂*Béothy*、布罗涅*Brauner*、维蒂洛*Vitello*)现在法国并行发展。有的人如让·普雷里萨克(*Jean Preyrisac*),极力仿效美国考尔德(*Calder*)的“活动”(“*mobile*”)结构。然而巴黎产生一个再现性人物雕塑家的流派,他们追随马约尔和德斯皮奥的榜样。弗莱里克(*Wlérick*, 1882—1944)、奥古斯特·盖诺(*Auguste Guénot*, 生于1882)和西班牙马诺洛(*Manolo*, 1872—1945),是马约尔的最忠实的门生。吉蒙(*Gimond*, 生于1894)是一位拘泥的肖像艺术家;古久里(*Couturier*, 生于1905)发展纪念碑的思想。奥里科斯特(*Auricoste*, 生于1908)、扬瑟斯(*Yencesse*, 生于1900)和索皮克(*Saupique*, 生于1889),均返归很早的法国传统。

各国画派

二十世纪最引人注目的事件之一,是各国画派的兴起。当一个世界主义的艺术在法国——但不以法国传统为其稳定的要素——发展的同时,其它的欧洲国家——其艺术流派被新古典主义和法国的现实主义的专制消毒了一百多年——终于坚持自己的独立性,赋予艺术以本国气质的表现形式,甚至推向极端。一九一四年战争后,出现于法国的新美学传至北美和南美,很快被当地吸收,独创性的才能开始成长。

这一运动中最显著的特点是反对拉丁民族的北方精神的觉

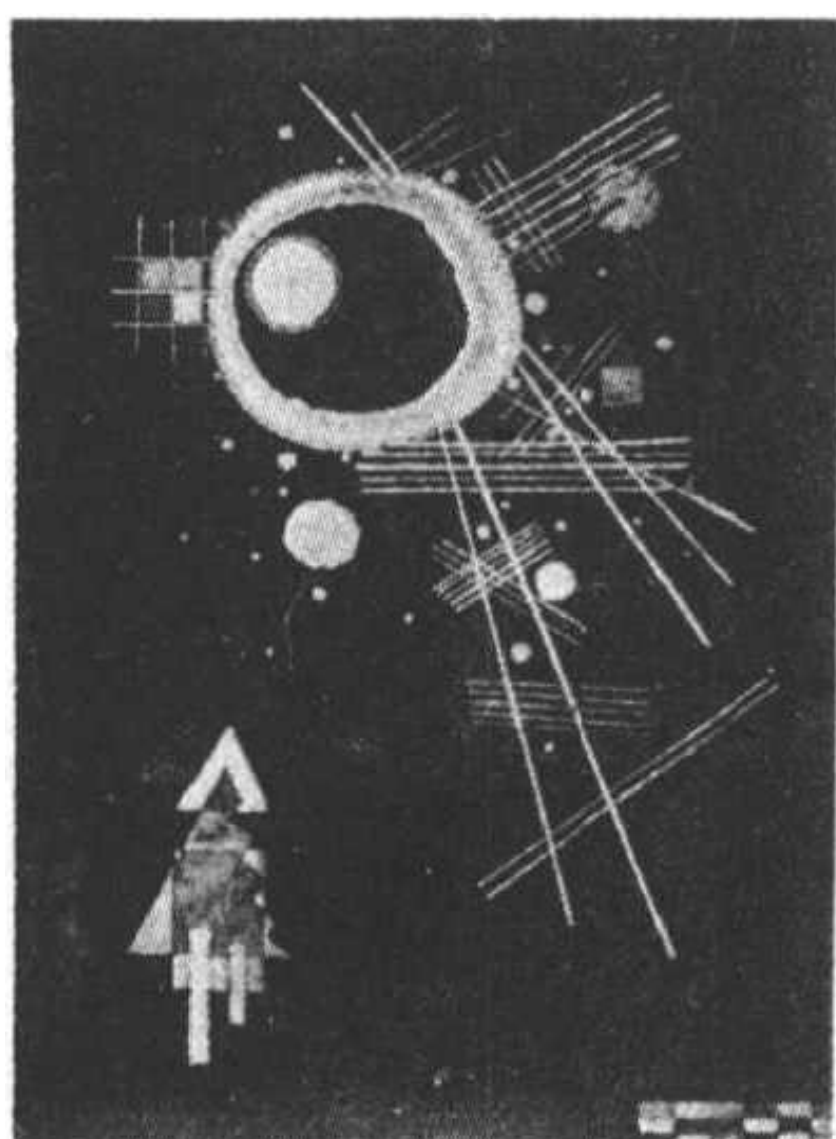


615. 费迪南·霍德勒 战士 1897 日内瓦艺术和艺术史博物馆

616. 爱德华·蒙克 冬夜 苏黎世艺术馆

醒，见之于德国、瑞士、斯堪的纳维亚、比利时和荷兰。

十九世纪德国被学院派的观点所支配，这种观点完全与民族气质相背，这是艺术史上最惊人的自相矛盾的现象之一。但是一八九〇年至一九〇〇年中，德国重新发现了表现主义——一种与深深扎根于民族精神中的某些东西相一致的风格，一种曾经产生德国最优秀时期、中世纪和文艺复兴时期的伟大传统的风格。法国野兽派和立体派忙于解释纯绘画——一种完全摆脱偶然因素的艺术——的时候，德国为戏剧性的、受折磨的精神——有时候带有无法接受的过分强调——而牺牲对形式的一切考虑。一八九二年，导致所谓的柏林分离派（*Berlin Secession*）的艺术家爱德华·蒙克画展在柏林举行之时，德国已经弃新古典主义而取库尔贝启示的现实主义（门策尔 *Menzel*、莱布尔），但后者还不是德国所需要的。表现主义的榜样是北部的邻国所提供：瑞士霍德勒（*Hodler*, 1853—1918）绘制颜色不调和的巨幅作品（图 615）、挪威爱德华·蒙克（*Edvard*



617. 奥斯卡·科柯施卡 男子像 约1910

私人收藏

618. 保罗·克利 草原上 私人收藏

619. 瓦西利·康定斯基 光 1927 私人收藏

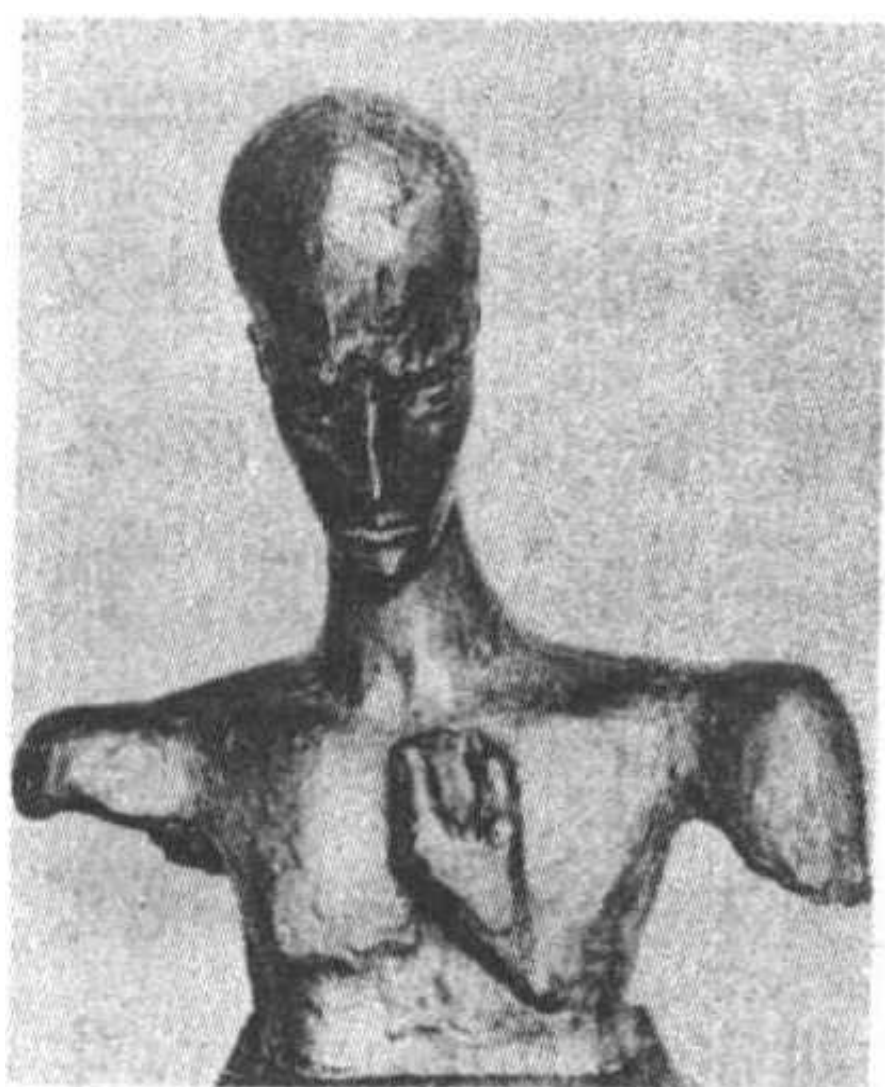
Munch, 1863—1944, 图616) 和荷兰凡·高。“分离派”画家试图以转向印象主义而摆脱学院派的框框，但是如果说马克斯·利贝曼 (*Max Liebermann*, 1847—1953) 极力吸收之，那末，斯勒福格特 (*Slevogt*, 1868—1932) 和科林特 (*Corinth*, 1858—1925) 则以戏剧性的狂热解释之——这与印象主义是背道而驰的。一九〇五年左右，野兽主义在法国出现之时，表现主义在桥社 (*Brücke*) 中渐渐更充分地表现出来，桥社于一九〇四年成立于德累斯顿，有艺术家基希纳 (*Kirchner*, 1880—1938)、施密特—罗特卢夫 (*Schmidt-Rottluff*, 生于

1884)、黑格尔 (*Heckel*, 生于1883)、诺尔德 (*Nolde*, 生于1867)、佩奇施泰因 (*Pechstein*, 1881—1955)、奥托·米勒 (*Otto Mueller*, 1874—1930)。这些艺术家以刺目的色彩、大刀阔斧的描绘、主题的戏剧性选择和返归原始风格——对黑人雕刻产生共鸣——等手段,揭示内心的骚乱,有时候变得丧失理性。在奥地利,奥斯卡·科柯施卡 (*Oskar Kokoschka*, 生于1886) 在人的脸容上 (图617) 以及自然的“脸容上”表现出这种痛苦。一九一三年,桥社解散,一个新的组织青骑士派 (*Der Blaue Reiter*)——一九一一年成立于慕尼黑,一九一二年得到柏林施图尔姆美术馆 (*Sturm Gallery*) 的支持——探讨非再现性艺术,但与立体主义不同,其风格是否定外形,有艺术家弗朗茨·马尔克 (*Franz Marc*, 1880—1916)、马克 (*Macke*, 1887—1914)、瑞士保罗·克利 (*Paul Klee*, 1879—1949, 图618)、坎彭东克 (*Campendonck*, 生于1889)。这一画派的最有代表性的人物是康定斯基 (*Kandinsky*, 1886—1944), 一位俄国艺术家,他的抽象唤起奇特的、拒绝几何形局限的世界 (图619)。鲍豪斯——现代主义 (*Modernist*) 的学校,一九一九年创建于魏玛,极大地推动了建筑的发展——目睹一种更有建设性的抽象艺术的可能性,更接近于立体主义 (法宁格 *Feininger*, 1871—1956; 施勒默尔 *Schlemmer*, 1880—1943; 鲍迈斯特 *Baumeister*, 1889—1955)。战后,德国产生了另一种美学——“新客观主义” (*Neue Sachlichkeit*), 它要不妥协的、加剧的现实主义,这种现实主义是为与超现实主义有关的革命的造像术服务的 (奥托·迪克斯 *Otto Dix*, 生于1891; 格奥尔格·格罗斯 *Georg Grosz*, 生于1893; 奥斯卡·施勒默尔、马克斯·贝克曼 *Max Beckmann*, 1884—1950)。

德国的雕塑强烈地烙印着马约尔和德斯皮奥的影响（威廉·勒姆布鲁克 *Wilhelm Lehmbruck*, 1881—1919, 图620；恩斯特·巴拉赫 *Ernst Barlach*, 1870—1938）。

通过另一种似是而非的论点，当纳粹主义呼吁德国人以“雅利安”传统之名义重新发现他们的精神时，新客观主义谴责基于最能代表这个民族的表现主义为堕落的艺术，政治运动强加一种以幼稚的现实主义表现的宣传性的造像术，取代新客观主义。艺术家们纷纷逃离这个国家，现代德国艺术运动一蹶不振。

与此同时，印象主义帮助比利时摒弃沉闷的现实主义。一八八四年至一八八九年，二十人社（*Societe des Vingt*）在布鲁塞尔举办现代法国大师画展。范·吕塞贝热（*Van Rysselberghe*, 1862—1926）、沃热尔斯（*Vogels*, 1836—1896）、埃文波尔（*Evenpoel*, 1872—1899）、奥勒夫（*Oleffe*, 1867—1932）、奥普索默尔（*Opsomer*, 生于1878）和杰出的画家里克·沃特尔斯（*Rick Wouters*, 1886—1916），根据各自的气



620. 威廉·勒姆布鲁克 少女胸像 1913—1914 私人收藏

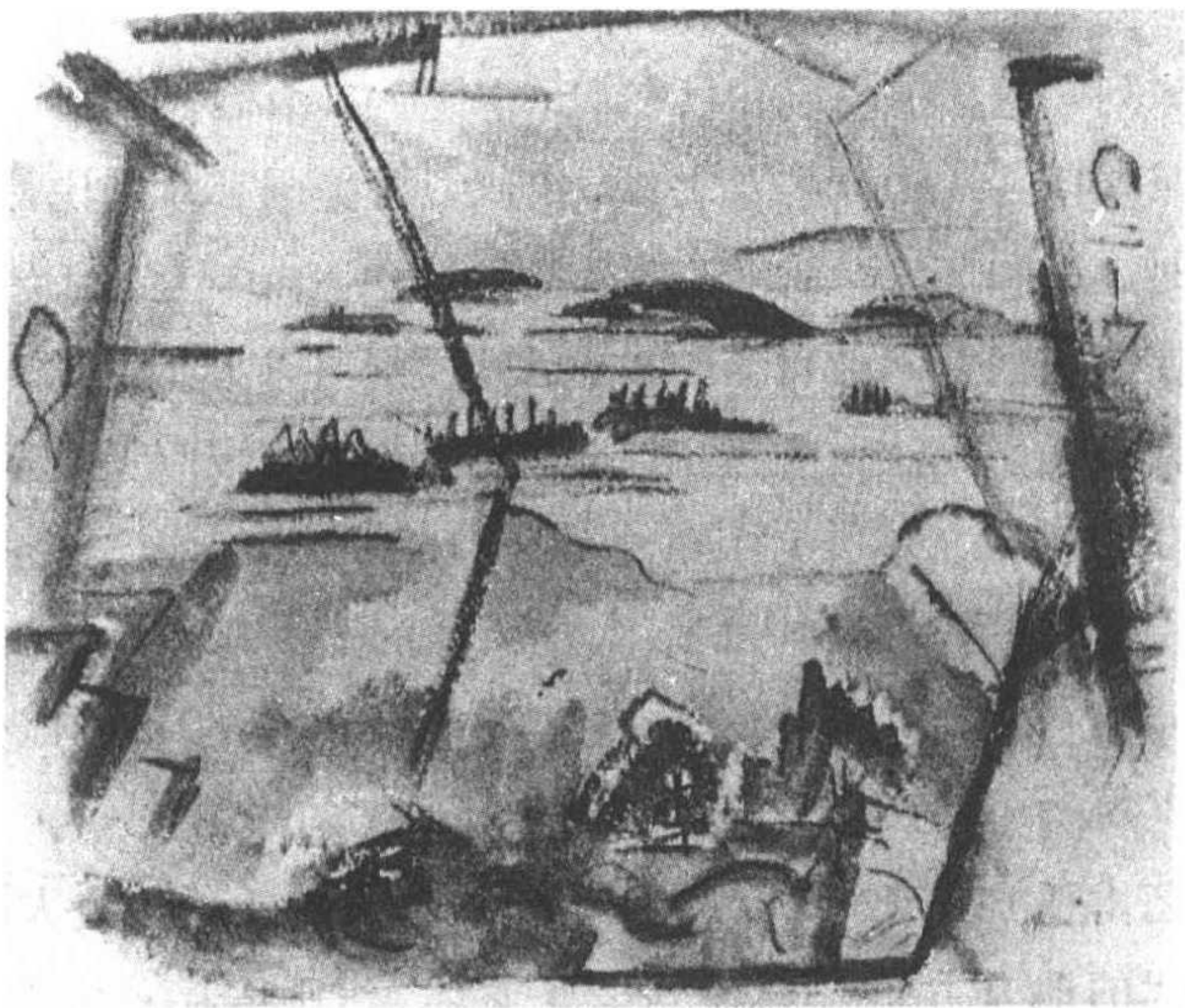
621. 詹姆斯·恩索尔 基督进入布鲁塞尔 1888 局部 私人收藏

质，以各不相同的强调，运用印象主义明亮色调的“彩虹调色板”（“rainbow palette”）；现代比利时画派的真正创建者是英国出身的詹姆斯·恩索尔（*James Ensor*, 1860—1949），一八八八年，他的《基督进入布鲁塞尔》（图621）一画，以其梦幻的艺术、强烈的色调、怪异的面相——使人想起希罗尼米斯·博斯——打乱了这种销魂的感觉。这种将现实看作是一个神秘世界的外在迹象的倾向——可在那时的象征主义者梅特林克（*Maeterlinck*）的著作中看到——导致首尾一贯的运动，这一运动据佛兰德一村名被叫做拉埃泰姆—圣马坦（*Laethem-St.-Martin*）画派，一九〇〇年至一九一〇年，一群以雕塑家乔治·米纳（*George Minne*, 1866—1940）为中心的艺术家的艺术家，在那个村子里结社。佛兰德表现主义有两股主流。首先是接近象征主义的神秘倾向，最优秀的代表人物是乔治·米纳、阿尔贝·塞尔瓦（*Albert Servaes*, 生于1883）、居斯塔夫·范·德·武斯蒂恩（*Gustave Van de Woestyne*, 生于1881）。其次是乡村的、民间的或大众的倾向，带有对佛拉芒人的健康、愉快、强壮体格或佛兰德风景之辉丽的强调。这股潮流包括蒂特加特（*Tytgat*, 生于1879）、范·登·贝尔赫（*Van den Berghe*, 生于1883）、居斯塔夫·德·斯梅特（*Gustave de Smet*, 生于1877）、法莱里乌斯·德·萨勒莱（*Valerius de Saedler*, 生于1867）和康斯坦·佩尔梅克（*Constant Permecke*, 1886—1951），后者从佛兰德土地及其人民中创造了一种人类和自然之基本的和异常的想象力。

在印象主义（乔治·布雷伊特纳 *George Breitner*, 1857—1923）后，荷兰亦转向表现主义，但对其造型技术——很快地将荷兰绘画投入生硬的现实主义，与德国的新客观主义不无相

象——有点犹豫不决（扬·斯勒伊特斯 *Jan Sluyters*，生于1881；沙尔斯·托罗普 *Charles Toorop*，1857—1927；维林克 *A.C. Willink*，生于1900）。英国，在通过可爱的画家沃尔特·西克特（*Walter Sickert*，1860—1942）被印象主义打上深深的标志后，徘徊得更为长久。英国以个人的风格解释立体主义（本·尼科尔森）。战争导致姗姗来迟的超现实主义和立体主义运动（萨瑟兰 *Sutherland*、霍奇金斯 *Hodgkins*、穆尔 *Moore*）。一九一〇年和一九一二年，巴黎画派的绘画展出于伦敦格拉夫顿美术馆（*Grafton Galleries*）。一九一九年，温德姆·刘易斯（*Wyndham Lewis*，1884—1957）——“原始物体”（“*wild body*”）的建设性联盟的画家和理论家，其眼力是智力的指南针——创始旋涡主义（*Vorticism*）运动。二十年代末，“七和五派”（*Seven and Five*）将英国有决定性影响的艺术家集结在一起：克里斯托弗·伍德（*Christopher Wood*，1901—1930）的天真烂漫的风景画受益于野兽主义的原则；本·尼科尔森（*Ben Nicholson*，生于1894），后在巴黎参加抽象—创造派；伊冯·希钦斯（*Ivon Hitchens*，生于1893）的风景画受马蒂斯的影响；亨利·穆尔（*Henry Moore*，生于1898）的有机抽象的演化的、创造性的表现手法，对当今欧洲雕塑家起着最大的影响。格雷厄姆·萨瑟兰（*Graham Sutherland*，生于1903）在某种程度上是绘画的穆尔。爱德华·伯拉（*Edward Burra*，生于1805）绘制讥讽的凶猛形象，近似德国的新客观主义。

美国二十世纪绘画的历史——追随十九世纪确立的倾向——是许多艺术家的各别历史甚于团体或流派的历史。自行建立的团体或流派虽然时有出现，但缺乏欧洲意义的流派之一致性和



622. 约翰·马林 尼亚加拉瀑布 华盛顿菲利普收藏

持续性。这样的团体中，有一个“八人社”（“*The Eight*”），成员如罗伯特·亨利（*Robert Henry*, 1865—1929）和约翰·斯隆（*John Sloan*, 1871—1953），他们的艺术基于对城镇生活现实的观察，是对学院派传统的抗议。亨利及其理想之追随者是乔治·贝洛斯（*George Bellows*, 1882—1925），长于制作雄辩的和敏感的肖像、动态的拳击题材和哀歌体的风景画。后印象主义（*Post-Impressionism*）缓慢地进入美国。马斯登·哈特利（*Marsden Hartley*, 1877—1942）和马克斯·韦伯（*Max Weber*, 生于1882）——受著名摄影家艾尔弗雷德·施泰格利茨（*Alfred Stieglitz*）支持的艺术家——早在一九一〇年将立体主义和表现主义的美国变种介绍给纽约。

现代美国艺术的转折点是一九一三年的兵工厂展览会

(*Armory Show*), 说明欧洲和美国最新倾向的绘画和雕塑的大型陈列。这一展览会由沃尔特·库恩 (*Walt Kuhn*) 和阿瑟·戴维斯 (*Arthur B. Davis*) 组织, 对美国公众来说, 是轰动一时之举和新发现。

促使美国艺术转化为野兽主义和立体主义的现代表现手法的因素众多, 无法一一指出。也许最有影响的因素是施泰格利茨及其在“二九一”美术馆的团体, 自由的、无视学院派的新主张, 促成“无流派艺术家” (*Independent Artists*) 的一九一〇年第一届独立画展——成立于一九一七年的无流派艺术家协会 (*Society of Independent Artists*) 的先驱。

艺术孤立主义 (*isolationism*) 的敢作敢为的代表人物是十年代的地方主义 (*regionalist*) 艺术家: 托马斯·本顿 (*Thomas H. Benton*, 生于1889)、格兰特·伍德 (*Grant Wood*, 1892—1942) 和约翰·斯图尔特·柯里 (*John Stuart Curry*, 1887—1946)。给后印象主义理想以美国解释的艺术家, 有约翰·马林 (*John Marin*, 1870—1953, 图622), 他的水彩画具有极为独特的书法性风格, 探索表现面对现实的动态变化。马斯登·哈特利 (*Marsden Hartley*, 1877—1942) 的描绘海洋及其人们的表现主义作品, 发展成为二十世纪的赖德。莱昂内尔·法宁格 (*Lionel Feininger*)——现代德国画派的分枝——提供了浪漫主义的、装饰性的抽象之程式。

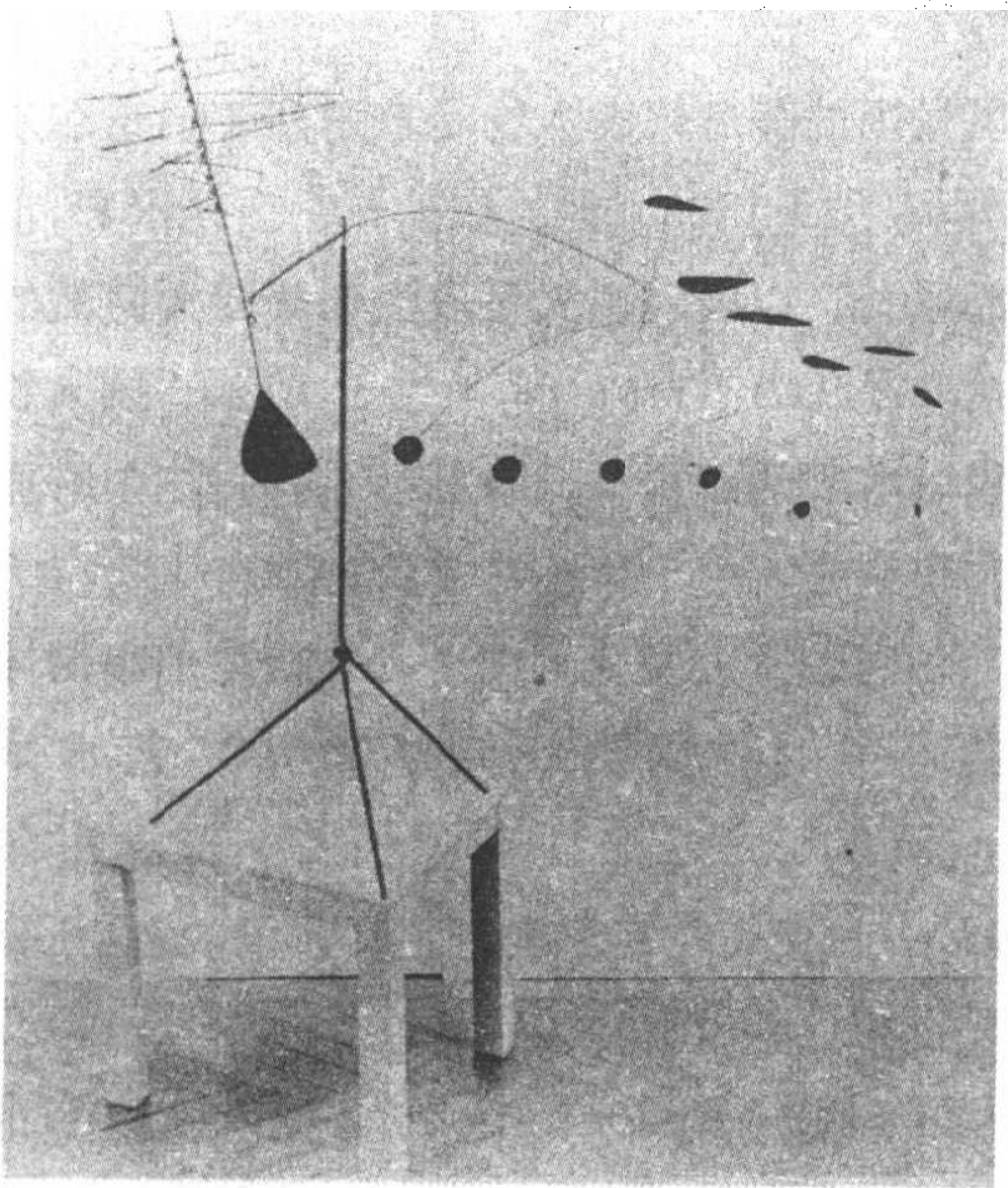
一个有时候被称为立体主义—现实主义者 (*Cubist-Realists*) 的团体, 包括查尔斯·希勒 (*Charles Sheeler*, 生于1883), 工业风景冷酷面貌的尖锐焦点的记录者; 查尔斯·德穆思 (*Charles Demuth*, 1883—1935), 他的敏感的立体主义再创造仅次于他的独特的花卉作品。超现实主义者彼得·布卢

姆 (*Peter Blume*, 生于1906) 对干净、流畅表面的喜爱是这种倾向的派生。

二十世纪美国风景画的著名代表人物是查尔斯·伯奇菲尔德 (*Charles Burchfield*, 生于1893), 他的作品几乎全是水彩, 浪漫主义地解释中西部风景, 以表现主义手段生动描绘大自然的主体。爱德华·霍珀 (*Edward Hopper*, 生于1882) 的人物和城市景色, 以尖锐、客观的解释——加强了他的主题的孤寂——揭示了美国人和美国景色。

在本世纪中叶, 美国绘画分裂为许多个人和松散的小团体的局面依存。纽约画派——有先锋派 (*avant garde*) 艺术家如杰克逊·波洛克 (*Jackson Pollock*) 和罗伯特·马瑟韦尔 (*Robert Motherwell*)——代表非客观表现主义阶段, 完全压制任何性质的描写。与此团体相背是杰克·莱文 (*Jack Levine*, 生于1915) 和海曼·布卢姆 (*Hyman Bloom*, 生于1913) 的强烈色彩的表现主义和社会抗议。本·沙恩 (*Ben Shahn*, 生于1898) 以现实主义和原始风格的简朴相结合的形式, 描绘民主政治的是非。更为有趣的美国抽象画家的名单: 阿瑟·达夫 (*Arthur Dove*, 1880—1946)、卡尔·克纳思 (*Karl Knaths*, 生于1891)、赖斯·佩雷拉 (*Rice Pereira*, 生于1907) 和斯图尔特·戴维斯 (*Stuart Davis*, 生于1894), 亦应包括上面这位先驱者。巫术的现实主义的代表人物是安德鲁·韦思 (*Andrew Wyeth*, 生于1917); 浪漫主义的梦想或“内在洞察力的画家”) “*Painters of the Inner Eye*”), 如马克·托比 (*Mark Tobey*, 生于1890) 和莫里斯·格雷夫斯 (*Morris Graves*, 生于1910)。

二十世纪初叶, 美国的雕塑由丹尼尔·切斯特·弗伦奇



623. 亚历山大·考尔德 水平的脊骨 艾迪生美国艺术陈列馆
马萨诸塞州安多弗菲利普斯美术学院

(*Daniel Chester French*, 1850—1931) 继续奥古斯塔斯·圣高登斯 (*Augustus St.-Gaudens*, 1848—1907) 的文艺复兴时期表现手法，但缺少后者所特有的抒情的形式解释。拟古但优雅的折衷主义标志着保罗·曼希普 (*Paul Manchip*, 生于1885) 的作品。一种对雕塑的更为独特的贡献——始终没有引起美国公众的兴趣——出现在加斯頓·拉蔡斯 (*Gaston Lachaise*, 1882—1935) 的妖娆的形式概念中。约翰·弗拉纳根 (*John Flannagan*, 1895—1942)——以其岩石形象的梦幻——是二十世纪上半叶最有力的雕塑家之一。较为保守但十分动人

的人物——带着对石质的十足感情——是威廉·佐拉奇(*William Zorach*, 生于1887)作品的特色。亚历山大·考尔德(*Alexander Calder*, 生于1898)的抽象的、旋转性的作品或“活动装置”(“*mobiles*”)——美国人对新发明的爱好在艺术上的反映——赢得了国际声望(图623)。

拉丁国家不同于法国,比之北欧日耳曼民族国家,其艺术时期给人印象不深。西班牙由于其最优秀的艺术家离国而去巴黎,丧失了有生气的民族画派:首先是巴勃罗·毕加索的“蓝色”时期(1902—1905),他是整个现代艺术运动的公认的领袖人物,可以认为是地地道道的西班牙人。浪漫主义的西班牙气质很容易地适宜于表现主义(何塞·古铁雷斯·索拉纳*Jose Gutierrez Solana*,使人联想起戈雅),但其他艺术家接近立体主义(伊斯迈尔·德·拉塞尔纳*Ismail de la Serna*)或超现实主义(曼努埃尔·安赫利科·奥尔蒂斯*Manuel Angelico Ortiz*和雕塑家阿尔维托*Alberto*)。葡萄牙产生一位伟大的雕塑家佛朗(*Franco*),他赋有纪念碑意识,这在法国是少见的。意大利产生了十分有独创性的艺术运动——未来主义(*Futurism*),一九一〇年由诗人马里内蒂(*Marinetti*)形成于米兰。未来主义首届展览会举行于一九一二年。未来主义的美学赞扬机器所产生的轮廓分明的形状,旨在以一种传达运动和活力的造型“同时性”(“*simultaneism*”)表现物力论(吉诺·塞韦里尼*Gino Severini*,生于1883,图624;普兰波利尼*Prampolini*; 卡洛·卡拉*Carlo Carra*,生于1881;巴拉*Balla*; 雕塑家博乔尼*Boccioni*, 1882—1916)。当未来主义返回意大利时,丧失了原来的特点,与现代主义模糊的思想混淆不清。吉诺·塞韦里尼成为装饰家,普兰波利尼成为立体主义者,卡洛·



624. 吉诺·塞韦里尼

构图

私人收藏

卡拉成为超现实主义者；塔托（*Tato*）以现实主义的形象化描绘赞扬飞行——那当然是法西斯主义的头等光荣；马西莫·坎皮利（*Massimo Campigli*）和马里奥·托齐（*Mario Tozzi*）在古代绘画中寻求灵感。巴黎画派出身的两位大艺术家是托斯卡纳阿梅代奥·莫迪利亚尼（图603），他具有锡耶纳画派的全部敏感和怀旧的优雅性；乔治·德·基里科（图606），他的古代和文艺复兴时期风貌的象征主义绘画使他成为超现实主义的先驱。更近的是马里诺·马里尼（*Marino Marini*，生于1901）发现简单体积之精炼的活力。

一九一八年后，现代艺术传入北美和南美。美国有一个兴旺的画派，在这个画派中，超现实主义和非再现性倾向（莫勒 *Maurer*、阿瑟·达夫）已经得到确认，特别是近年来。表现主义亦证明十分成功（约翰·马林、拉特纳 *A. Rattner*、卡尔·

克纳思)。美国最近最独特的创造之一是考尔德的活动装置——由马达或风力推动的几何形结构，那是艺术家对机器时代的物力论的贡物。美国比之任何国家花费更多的努力帮助公众理解现代艺术，为此目的而建立的纽约现代艺术博物馆 (*Museum of Modern Art*)，是现代主义的实验室。拉丁美洲诸共和国迅速吸收现代艺术的全部造型词汇，受到民间传统的根本性富源的促进，而欧洲的贡献使民间传统得到新的活力。“新拉丁人” (*Neo Latins*) 产生了一些最独特的作品。表现出最丰富多彩才能的两大画派是阿根廷和巴西。在乌拉圭，佩德罗·菲加里

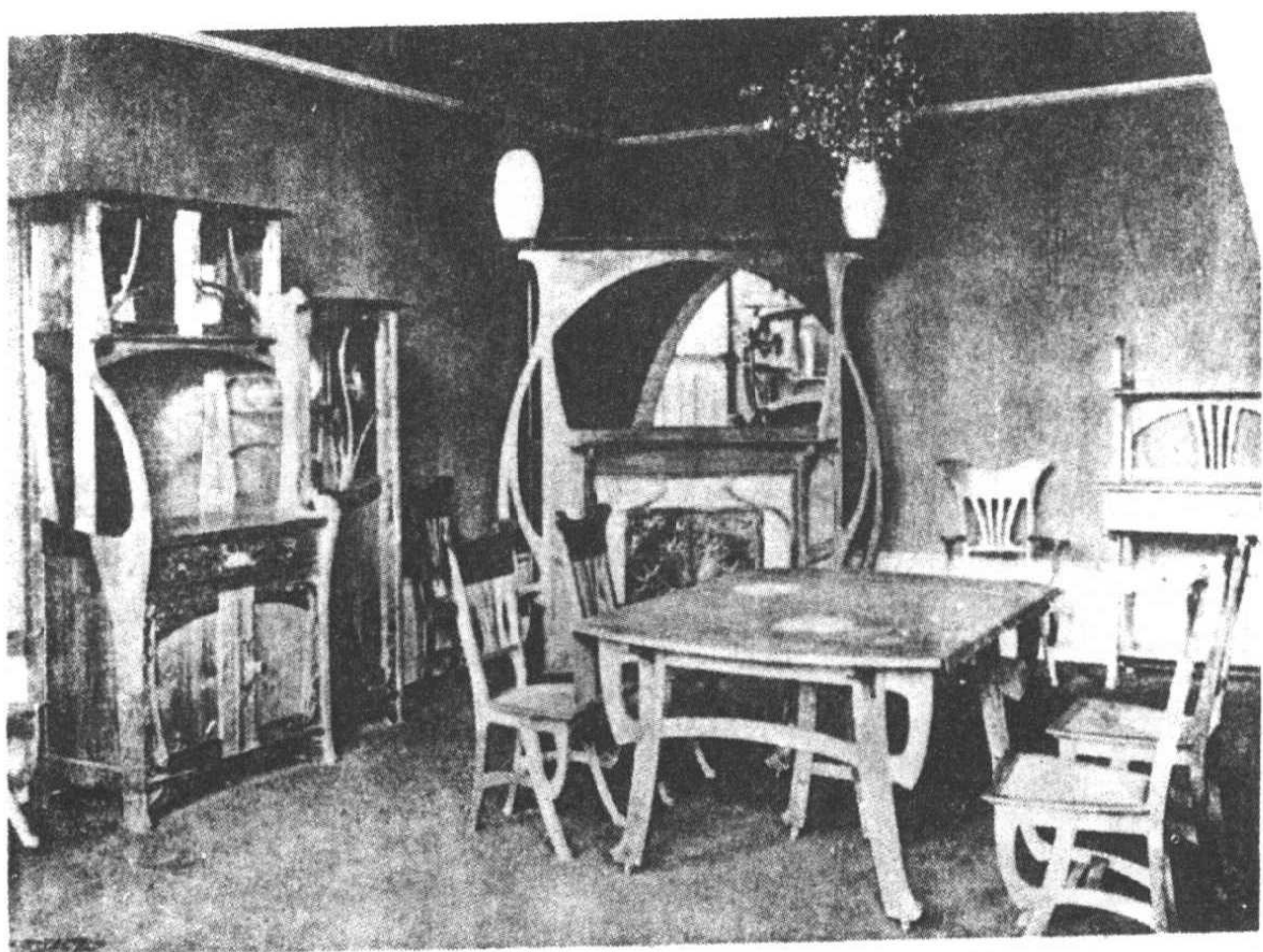


625. 坎迪多·波蒂纳里 高卓人 1942 原藏图皮电台（已毁） 里约热内卢

(*Pedro Figari*, 1861—1938) 是一位精致的色彩学家和社会生活的诙谐的报告者。托雷斯·加西亚 (*Torres Garcia*, 生于1874) 受哥伦布前艺术的影响。这一地区中最瞩目的发展, 是墨西哥和巴西的纪念碑式表现主义的出现, 它反映了大众的生气和力量, 在大规模的壁画中找到了它的媒介。墨西哥的艺术革命运动给许多画家以启示。其中, 迭戈·里维拉 (*Diego Rivera*, 1880—1957) 在他的巨制中发展觉醒的无产阶级造像术; 奥罗斯科 (*Orozco*, 1883—1949) 和蒂马约 (*Timayo*, 生于1889) 是更为表现主义的; 阿尔法罗·西凯罗斯 (*Alfaro Siqueiros*, 1898—1950) 在湮没的印第安传统中找到感人的灵感源泉。在巴西, 拉萨尔·塞加尔 (*Lasar Segall*, 生于1890) 将斯拉夫的忧郁移入新的文明, 坎迪多·波蒂纳里 (*Candido Portinari*, 生于1903) 创造适宜于纪念碑作品的有力风格; 在最近的战争期间, 波蒂纳里成功地继续毕加索的表现主义, 借此对当时横扫世界的痛苦发出令人感动的呼声 (图625)。

工艺美术

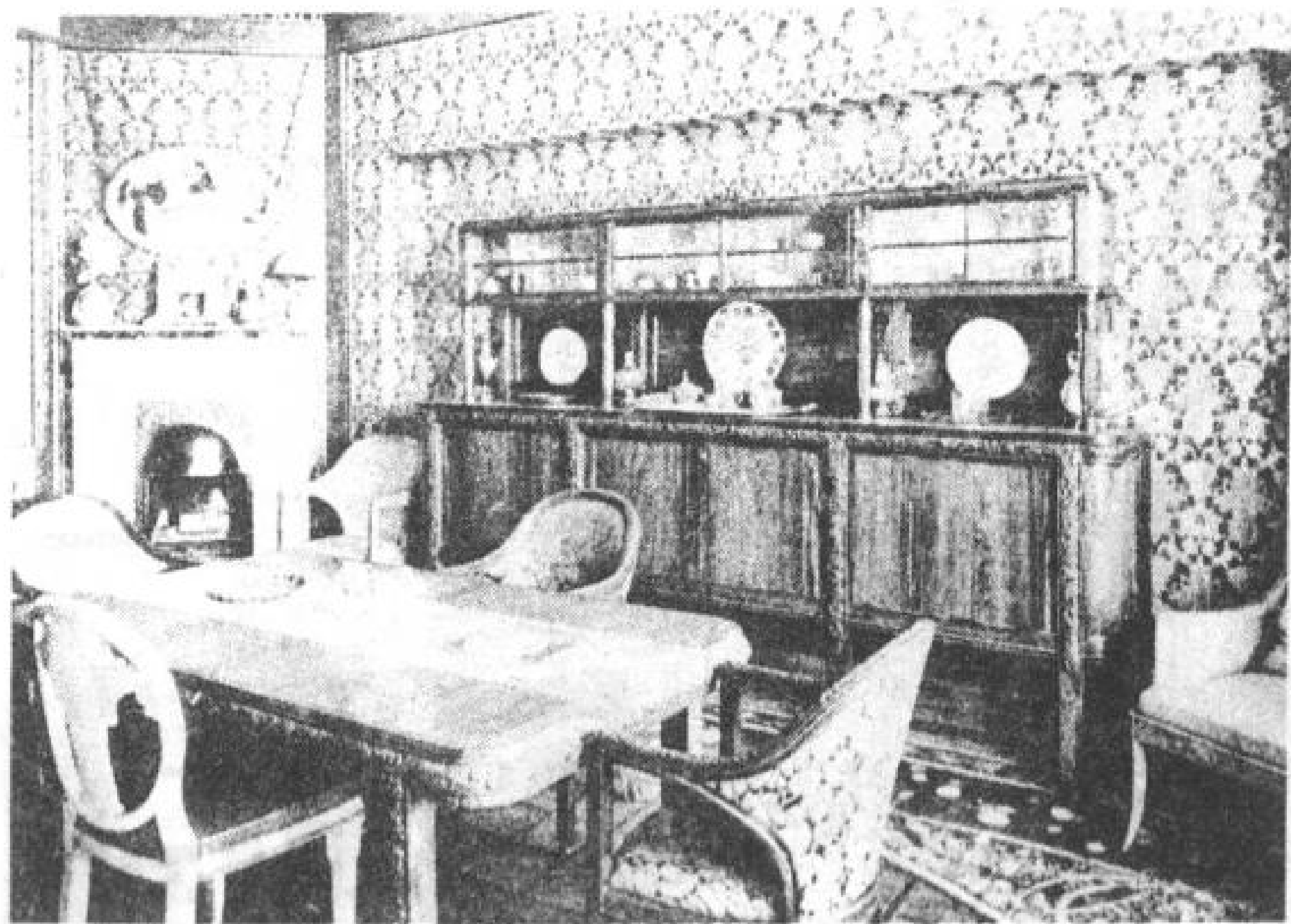
一八九〇年前后, 随着比利时奥尔塔和法国加尔, 出现家具制作上反对模仿古典式的倾向, 提倡直接基于自然形式的新风格。南希 (*Nancy*) 派创始人埃米尔·加尔 (*Emile Galle*, 1846—1904), 以带有潜在的象征意义的花卉图形设计家具、饰瓶和珠宝饰物, 他的过分的曲线, 使人联想起火焰式哥特式。这就是所谓的“新艺术” (*Art Nouveau*)。路易·马若雷尔 (*Louis Majorelle*, 1859—1926) 在家具设计中发展这一风格, 这种风格特别在陶器 (德拉埃尔什 *Delaherche*、埃米尔·



626. 塞律里埃 餐室 1899

勒诺布尔 *Emile Lenoble*、埃米尔·德科尔 *Emile Decoeur* 和玻璃器皿制造（勒内·拉利克 *René Lalique*、多姆 *Daum*）中取得成功。

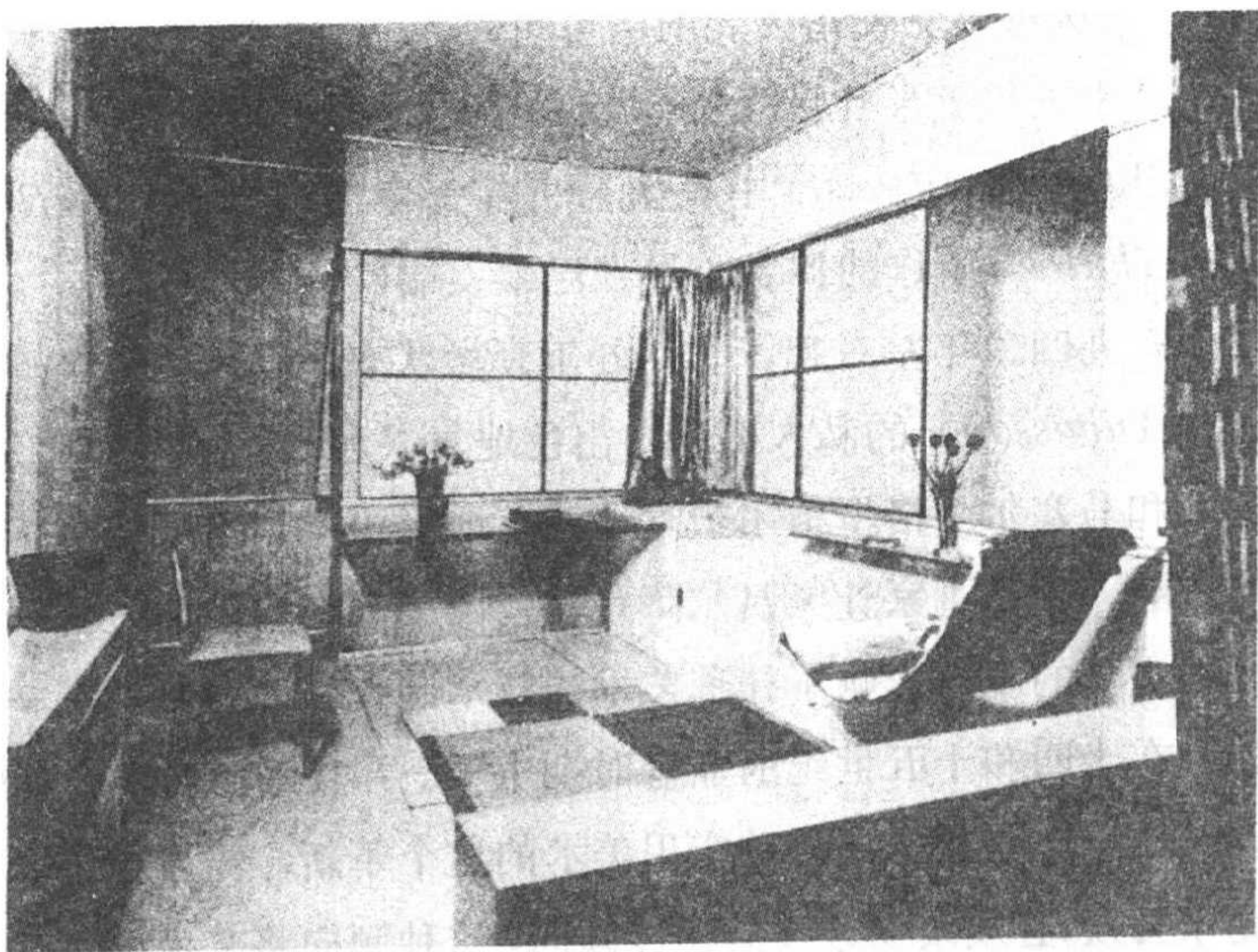
至一九一〇年，巴洛克式过时了，被更为纯粹的曲线和更为朴素的装饰所简化，导致一九二五年巴黎装饰艺术展览会（*Paris Exhibition of Decorative Arts*）上一种新风格的确立（保罗·福洛 *Paul Follot*、莫里斯·迪弗雷纳 *Maurice Dufrene*、保罗·普瓦雷 *Paul Poiret*）。这一风格大量利用纺织品，从立体主义中汲取几何形图案，或作基于一九〇〇年花卉风格的因袭的或几何形的图案。布朗（*Brandt*）和絮布（*Subes*）制作这种风格的优秀熟铁作品。最优秀的家具，也许是唯一没



627. 保罗·福格 餐室 1921

有显示任何时代的特点，是吕尔芒（*Ruhlmann*）的作品，其十分纯正的外形源出于路易十六式和英国式，用上好材料制成。

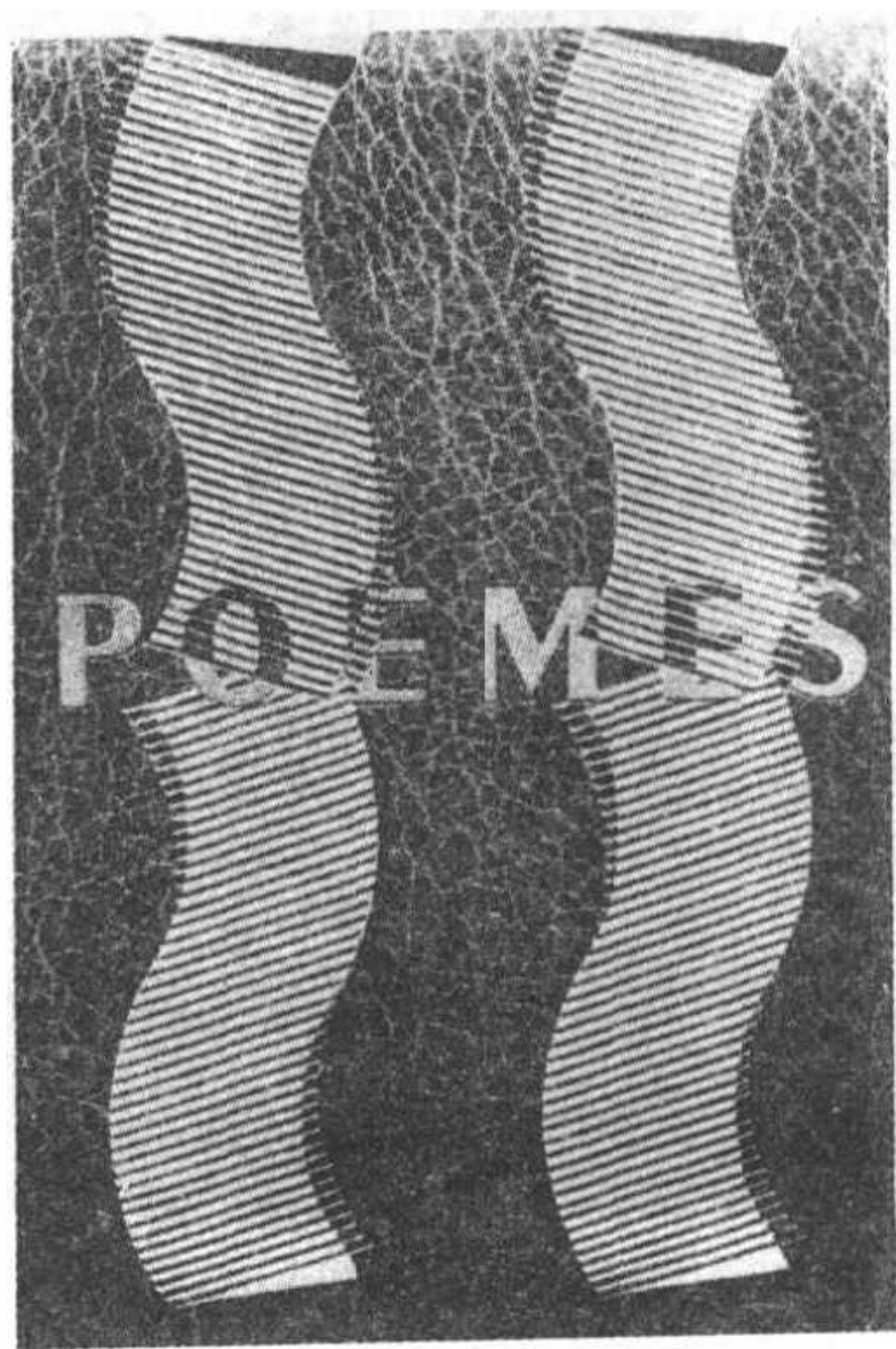
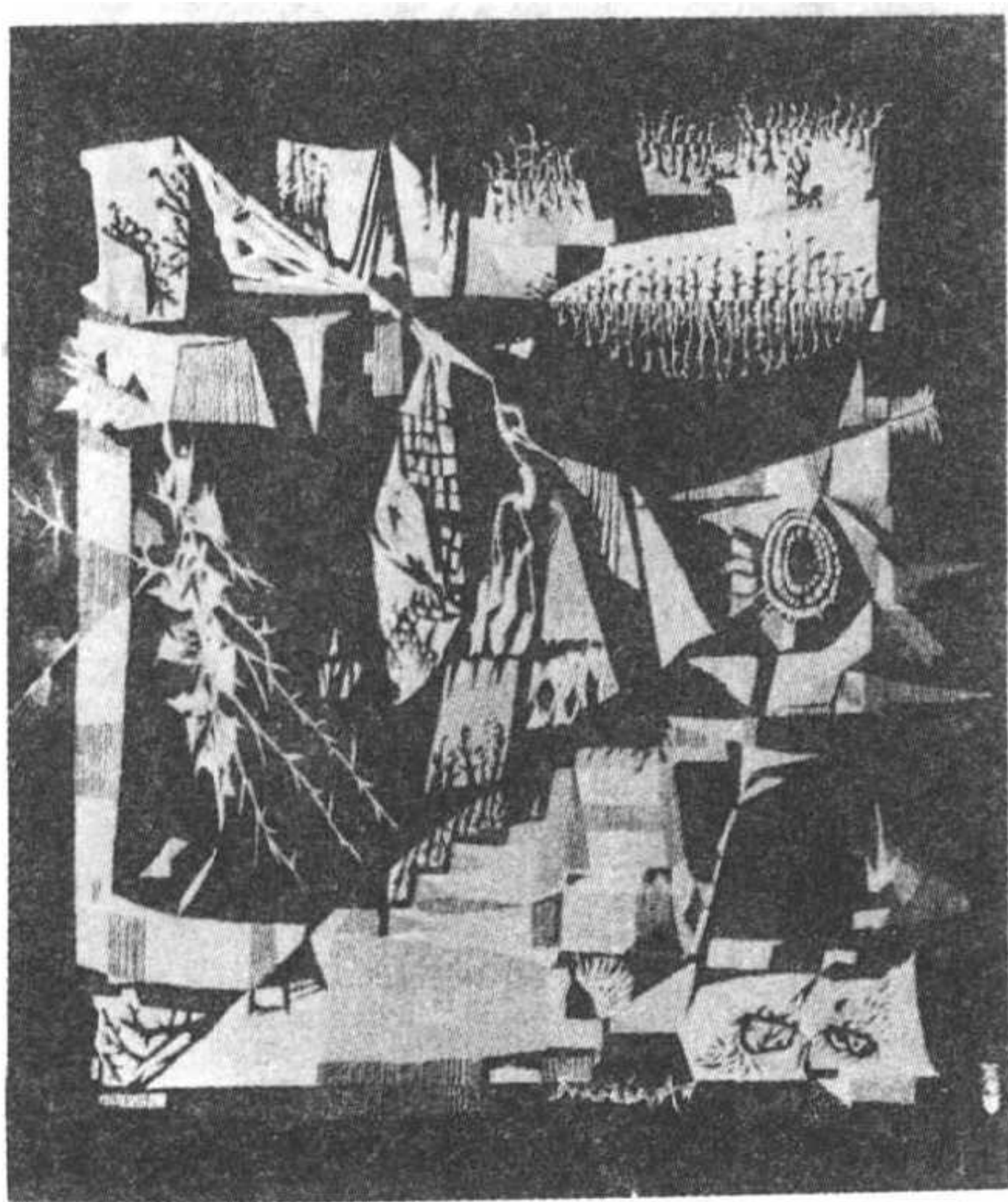
一九二五年展览会后不久，出现了反曲线的倾向，勒科比西埃的影响发生作用，产生了一种直线的和无装饰的实用风格。这种风格于一九一四年前已在德国见到，出现于一九一〇年巴黎德国工厂联盟展览会。这种严肃的风格于一九三〇年方始在巴黎确立（弗朗西斯·儒尔丹 *Francis Jourdain*、皮埃尔·夏罗 *Pierre Chareau*、若·布尔热瓦 *Dio Bourgeois*、路易·索尼奥 *Louis Sognot*）。现代机器的影响导致用金属管制作家具（勒内·埃尔布斯特 *René Herbst*）。至一九三七年，进一步的保守倾向取代“建筑师的”风格，产生“装饰家的”风格——不那么严肃，这新学派的某些人（阿尔比斯 *Arbus*、塞尔日·罗什



628. 若·布尔热瓦 室内 1932

629. 马蒂厄·马泰戈 挂毯 私人收藏

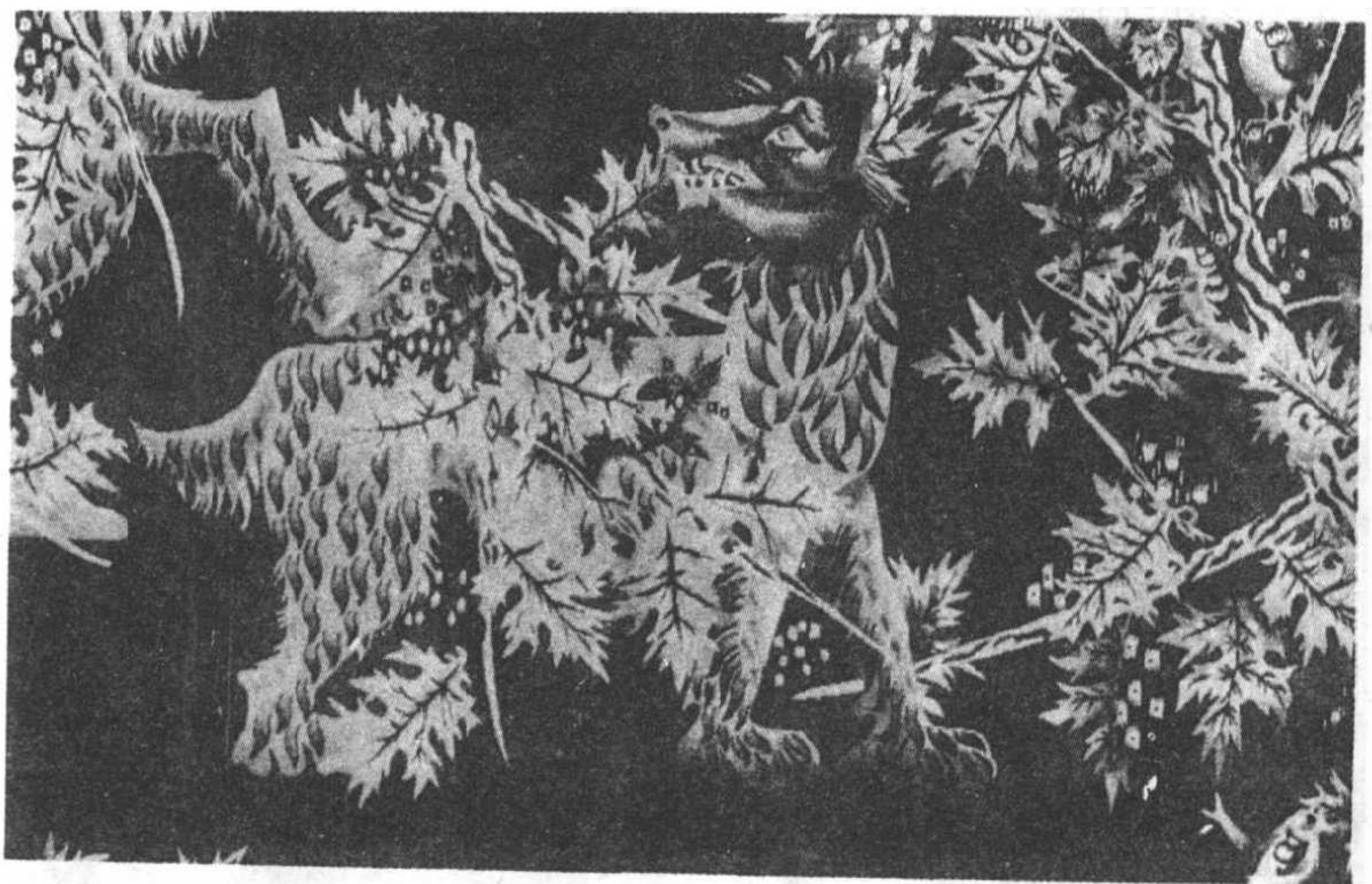
630. 罗斯·阿德勒 书籍装帧 私人收藏



Serge Roche) 竟使用因袭的洛可可式。

二十世纪上半叶目睹舞台布景艺术的很大发展。这一运动随着巴克斯特 (*Bakst*) 在一九〇九年为俄国芭蕾舞剧团 (*Russian Ballet*) 所作的舞台布景在巴黎发端。

一九四〇年左右起, 长期处于衰微状态的挂毯工艺在奥比松 (*Aubusson*) 的私人工场内出色地复兴起来。虽然拉乌尔·迪菲和马塞尔·格罗梅尔被这一工艺所吸引并创造了一些优秀的作品, 但是画家让·吕尔萨是主要的推动者。他的“现代的”理性主义的观点影响了挂毯艺术的技术制作法和形式法则——如同在十四和十五世纪的鼎盛时期中——并且最后将他的美学理想加于挂毯艺术。一种实用美术的这个革新, 需要技艺和求助于公众, 必须改变近代的秘传倾向, 这种倾向将艺术的鉴赏限制在高贵者的圈子内。一些各别的风格在这一适应性强的媒介中找到了表现方式: 从吕尔萨 (图631)、皮卡尔·勒杜 (*Picard*



631. 让·吕尔萨 狡猾的狗 挂毯局部 私人收藏

632. 埃米尔·德科尔

粗陶瓶 私人收藏



le Doux) 和马克·圣桑斯 (*Marc Saint-Saens*) 的抒情风格, 到沃根斯基 (*Vogensky*) 表现主义和马泰戈 (*Mategot*) 的纯抽象观念 (图629)。在已被公认的艺术家中, 近年来亦有一种显著的倾向: 在工业艺术的领域内施展本领。巴勃罗·毕加索自一九四八年始在普罗旺斯瓦洛里 (*Vallauris*) 烧制陶器, 从而促进陶器制造的新可能性的探索。费尔南·莱热、霍安·米罗、吕尔萨和夏加尔, 追随他的榜样。亨利·马蒂斯不单设计一个教堂, 而且设计其全部附属品, 从建筑本身直至染色玻璃和陶饰 (旺斯多明我会教堂)。两位多明我会教士古久里 (*Couturier*) 和雷加梅 (*Regamey*) 领导一场接纳现代艺术进入教堂的运动, 其最显著的成功是在阿西帕西 (*Assy-Passy*) 教堂,

博纳尔、吕尔萨、莱热、马蒂斯、布拉克、巴赞和热尔梅娜·里希埃 (*Germaine Richier*) 通力合作该教堂内的装饰。

结 论

艺术史家一直在渐进地估量艺术作品在时间和地点的诸种方面，亦必然会不断地关心什么是艺术作品、艺术产生的条件是什么等问题。

在最早的历史学家看来，艺术作品比之人类的其它创造更能说明个人。意大利人瓦萨里（1550）和佛兰芒人卡勒尔·范·曼德尔（*Carel Van Mander*, 1600），都从传记的观点出发，向艺术靠拢。

然而，人们渐渐地开始认为一件艺术作品的产生取决于“一个人生于其中和死于其中的物质、道德和智力的条件”（泰纳）。对星占学的相信在某种程度上最早暗示出这一概念，这在温克尔曼的《古代艺术史》和阿巴特·兰齐（*Abbat Lanzi*）的《意大利绘画史》（1789）中已可看到；瑞士学者雅各布·比尔克阿特在《文艺复兴时期文化》（1860）中，光辉地运用了这一概念。可是，伊波利特·泰纳（*Hippolyte Taine*）在《艺术哲学》（1865—1867）中，错误地将此概念变为成体系的方法，在十九世纪末叶成为权威性的观点。

强调心理因素甚于地理和历史因素的其他历史学家，相信艺术作品包含着一个特定时期思想观点的最重要证据。这种看法导致作品中所体现的思想比之形式本身受到更大的注意，如埃米尔·马尔（*Emile Mâle*）的《十二世纪至十八世纪的宗教艺术》（1949）。最近的捷克评论家德沃拉克（*Dvorak*，用德语

写作)在巴罗克的形成之研究中,为此论点辩护。

十九世纪下半叶,种族问题引起如此众多的争论,以致在艺术上亦有所反映,是不足怪的。奥地利学者约瑟夫·斯齐古夫斯基(*Josef Strzygowski*)继承法国作家库拉若(*Courajod*)的观点,认为艺术创造中最丰富的成分寓于北欧日耳曼民族之中。经过对西方艺术和近邻亚洲艺术的多年研究后,于一九〇一年以其著作《东方还是罗马?》,使同时代的艺术史家惊讶不已;在书中,他将拜占庭艺术的发展归功于东方文化甚于罗马人的天才。库拉若赋予“民族”一词以心理学和严格的人种学意义,斯齐古夫斯基赋予地理学的重要性。在斯齐古夫斯基看来,西方艺术的历史证明世界两大文化中心的无尽斗争;南方的艺术史集中于赤道地区;北方的艺术史开始于北极附近,由于该地区诸民族的艺术天赋,这个地区看来特别爱好艺术创造,斯齐古夫斯基向东探索这些民族的起源,首先是亚美尼亚,其次是东方,最后是西伯利亚大平原。南方培育了为世俗或宗教等级制度服务的“学院”式,北方诸民族则具为创造纯形式的想象能力。在阐述这些“北欧日耳曼”民族的心理特质后,斯齐古夫斯基试图表明他们对地中海诸文明——他们使之丰富的——所作的贡献。

斯齐古夫斯基将历史降低到如此的出发点,创造了一种年代学方法,这种方法根据一种假想的逻辑顺序,确定艺术形式的年代:他尤其将民间艺术看作是基本的原始形式的反映,而非先进文化之退化的残迹。斯齐古夫斯基的理论具有史诗的特点——诉诸想象;但是由于与现实缺少适当的联系,尤其是他后来的观点会被看作不切实际的推想而被遗忘。

十九世纪末叶表露出对具体物和合理性(彼此相依)的了

解日益削弱，这在深深影响我们时代的艺术和政治的法国贝格松（*Bergson*）的哲学中渐趋严重关头。艺术史家，追随某种“决赛选手”（“*finalist*”）的倾向——特别在新生机论（*neo-vitalist*）的学说中表现出来——开始不再在艺术作品之外的环境中，而是在艺术活动本身中寻找艺术作品中的决定性因素。他们把这种活动归于其本身所具有的发展或扩展的能力，从“创造性的演变”——更为有效地发挥其内在的品性——来看，这种能力象生命一样是可以理解的。

德国是第一个依据这些条件认识艺术作品，这毫不足怪，因为十九世纪的法国思想倾向于实证主义，而德国的哲学是较为理想主义的。一八九三年阿洛伊斯·里格尔（*Alois Riegl*）在其著作《风格论》中所阐述的艺术意志（*Kunstwollen*）——他假设这是一切艺术发展背后的能动的要素——是主观动力（*idée force*）或有力的理论，这是德国哲学的特点。一九〇八年，泽佩尔（*Semper*）在其《艺术技巧和结构的风格》（1860—1863）一书中加强了对这种思想的猛烈抨击，阿洛伊斯·里格尔论证东罗马帝国（拜占庭风格）艺术产生于一种崭新艺术表现形式的出现，而并非仅仅是技术制作法的衰微，后者本身决定于“艺术意志”——按照这个词的本来意义。这一著作具有头等的重要性之一，最早认识到古代古典形式——导致中世纪的原始形式——的艺术上的衰退背后的创造性价值。

一切都发生在这样的方式中：一旦新的原则发现，相续的代代艺术家们只关心将其充分发展，盲从其内含的规律，直至不可避免的结局。哥特式建筑——一九三四年笔者曾试图就圣米歇山（*Mönt Saint Michel*）上的一座建筑物给以论证——也许是一种艺术——服从于成长发育中不可避免的规律——的最完美实



古典式和巴罗克式

提香的构图是古典式的：静止的、集聚中心的、完全自制的。鲁本斯的构图遵循巴罗克美学，由一个大对角线运动对直穿过画面。

633. 提香 圣母升天 威尼斯弗拉里教堂

634. 鲁本斯 圣母升天 布鲁塞尔美术博物馆

例。

十九世纪末叶，瑞士海因里希·韦尔夫林教授（*Heinrich Wölfflin*）对艺术史作出最有价值的贡献，第一次阐明“古典主义”和“巴罗克”的心理学概念。他摆脱两词的历史上的用法，比较和对照两种艺术态度——相当于对生活的两种彼此敌对的态度。古典主义——力求在形式中保持平衡，因为其构思一方面出于理智，另一方面则出于对自然的直接观察——在集

中的构图——通过保持着明显统一性的各组成部分的严格安排——中表现出来，古典主义的形式是可衡量的和静态的，服从庄重的法则，而运动受节奏的主宰，可以缩减到和谐的韵律（图633）。在另一方面，巴洛克则表现不宁静和对自由的渴望，在开放性的构图和世界的断片中，而不是在自身的世界中展现自己，它超越画框的限制。巴洛克的形式无法估量，没有重量，在空间中飞扬，带着迫使人们眼睛向四面八方观望的运动穿过空间，远远超出了实际上所显示的：巴洛克式构图的统一性并不是理智的秩序，而是有机的、活生生的、综合的，导致形式紧密地相互依存（图634）。在极端的巴洛克式中，深度的追求将形式引向完全融化在周围的环境之中（莫内的《仙女》）。古典主义意味着凝聚，它将自然缩减到人类的尺度，它是一种本质的状态；而巴洛克则是一种发生的状态，一种分散的状态，如此地迷恋自然，以致于将人类吸入宇宙的节奏。巴罗克力图描绘人的激情、悲伤和痛苦（图645—647）、爱和死、男女老少；而古典主义仅对年富力强的、成熟的人感兴趣，他的全部才能由理智所支配。巴洛克所喜爱的媒介是绘画或音乐，古典主义则在建筑和雕塑中得到最充分的表现。在极度的巴洛克式中，建筑倾向于舍弃抽象的原则，采取“植物的生命”、密切结合自然的有机形式（曼努埃尔式艺术，图300）。

古希腊文化研究者、日内瓦博物馆馆长戴翁纳(*Deonna*)，一位发展里格尔的基本思想、以在希腊雕塑和罗马—哥特式雕塑之间发现的惊人类似为出发点的考古学家，提出“艺术的循环”（“*artistie cycles*”）周而复始，无休无止。两位法国美学家埃利·富尔（*Elie Faure*，《形式的精神》，1927）和亨利·福西隆（*Henri Focillon*，《形式的生命》，1934）接受并聪明



样式的演变

原始风格

635. 驮牛犊者头像 约公元前570 雅典卫城博物馆

636. 小天使头像 十一世纪末叶 图卢兹圣塞尔南教堂

地发展了这一论点。这些不同的著述很好地阐释了一种风格完全的演变的循环——经历下列诸阶段：

1. 原始的、古风的阶段，相当于实验的时期。

在这不成熟的阶段中，人类尚无能在其自己的灵魂和世界的灵魂之间作出分明的区别。世界的无数形式在人类看来，是处于不断创造和互换的状态之中。风格是由艺术家灌注在作品中的某种精神材料所决定的。这些给自然强加上某种图解的和装饰的变形（图635、636和651—654），但是它们随着人类观察力



风格的演变 古典主义

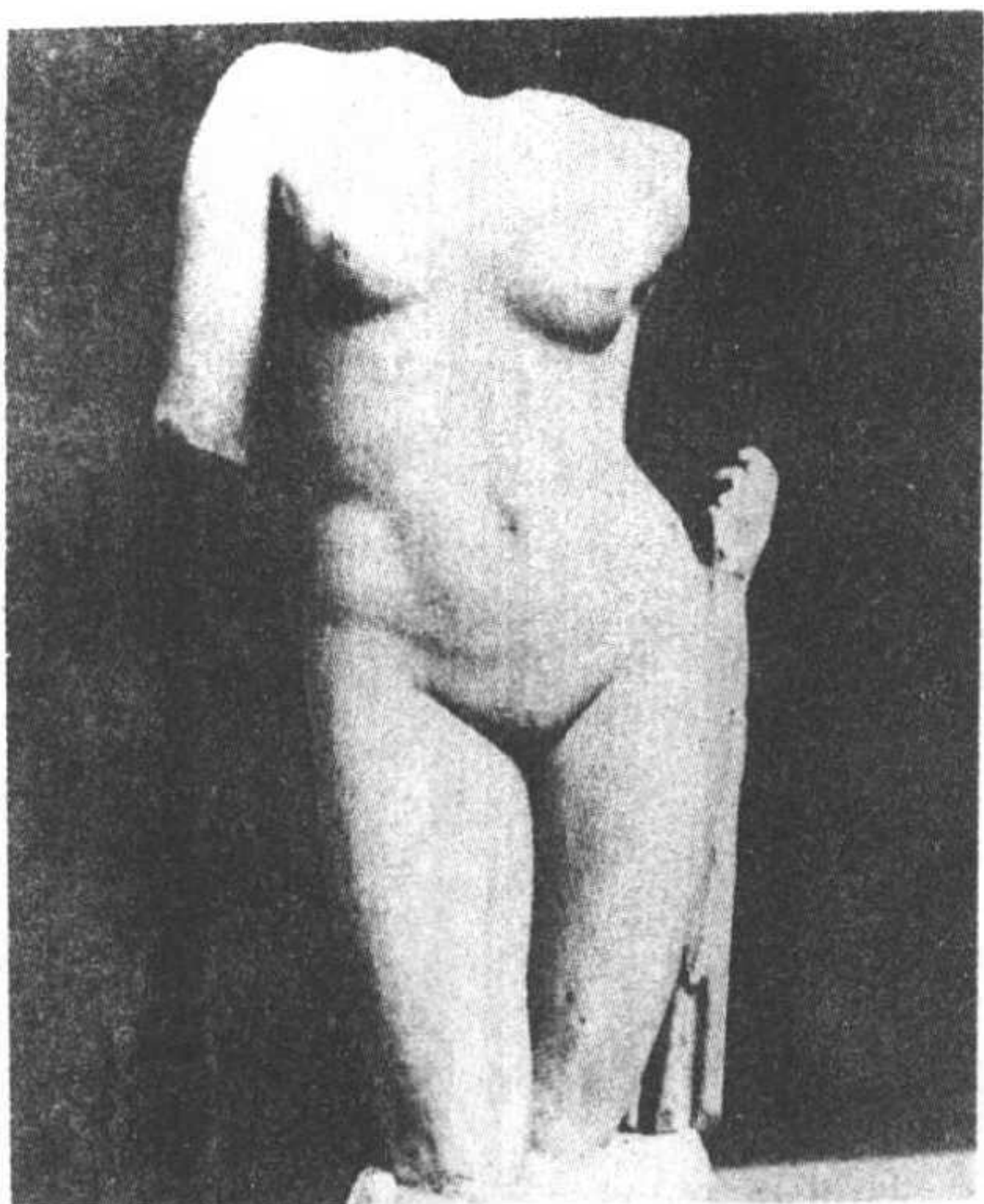
637. 希腊雕像 公元前五世纪上半叶 罗马国家博物馆

638. 圣母领报的天使 夏尔特尔教堂 十三世纪初叶

的觉醒——当开始认识到外部世界的现实并发现能理性地对它起作用后——而逐渐削弱。

2. 古典阶段，相当于成熟的时期。

这一阶段代表现在对外部世界开放的灵魂之接受性和理智的创造力——理智将其概念和思想传达给灵魂，从而支配观察和自发的感觉——之间的平衡。人的这两种倾向，一是所谓向上的，一是所谓向下的，在想象中汇合，取得共同的优势：帮



风格的演变：

639. 普拉克西泰莱斯的阿佛洛狄忒 公元前四世纪 那不勒斯国家博物馆

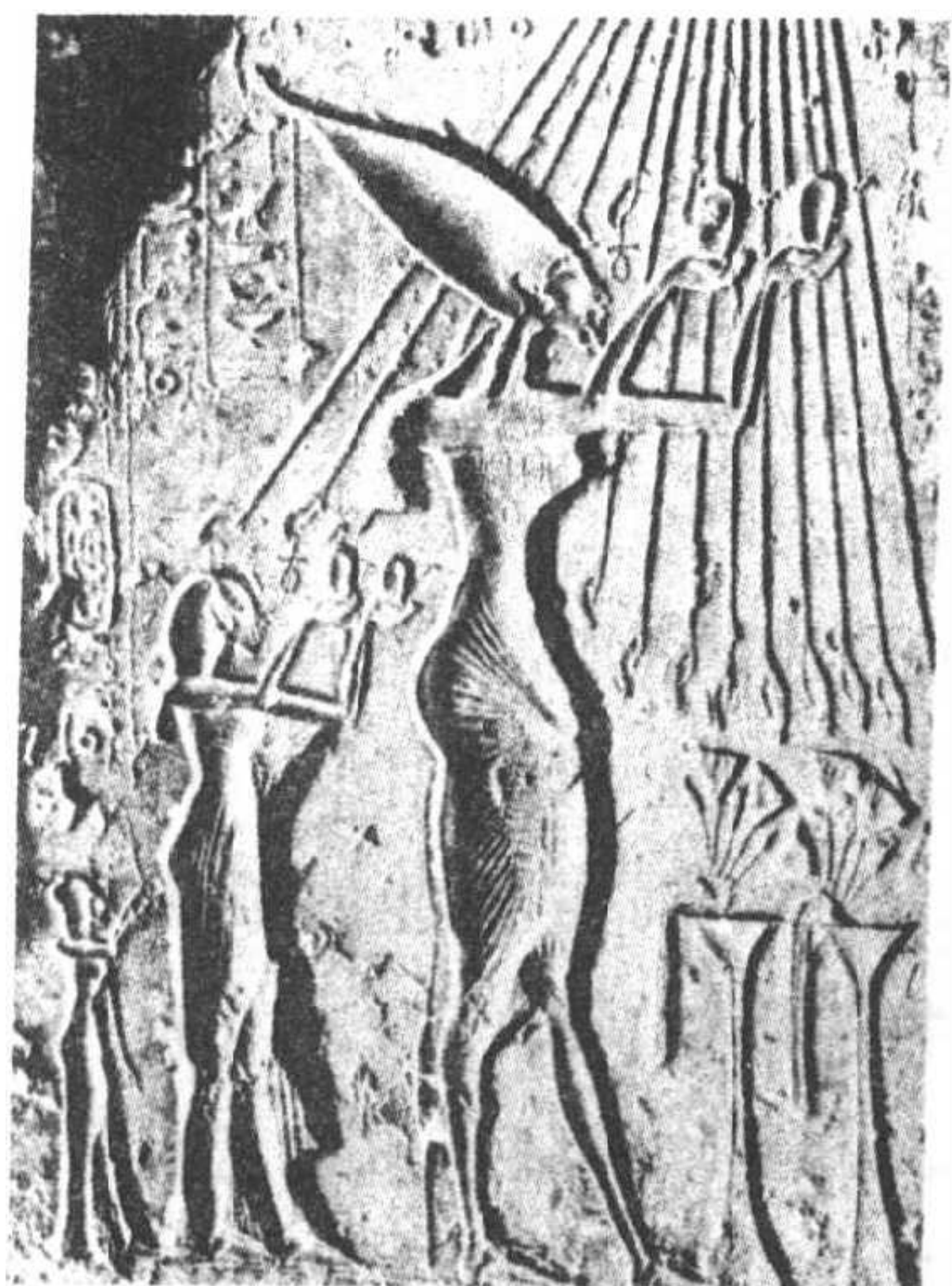
640. 圣母 特鲁瓦教堂 十四世纪

助想象重视外形，同时领悟寓于外形之明显杂乱中的和谐。

3. 学院的和风格主义的阶段。

这两个阶段也许是在任何一个伟大的创造性时期之后，甚至在巴洛克时期之后，才达到的；但是这两个阶段在古典主义时期后特别显著。人的以前的那种吸收世界的各种各样形式的能力，由于艺术家对前辈创造的形式的不尊重而受到抑制。

一种疲倦感促使较为软弱的精神接近学院主义，或因循守旧，他们唯大师的艺术中推演出来的陈规是从，原谅自己的创造性的缺乏。但是天赋较高的艺术家反抗这种软弱无能的感觉，



风格主义

641. 阿赫那吞献祭日轮 方尖碑 开罗博物馆

642. 埃尔·格雷科 耶稣复活 马德里普拉多宫

创造了我们称之为风格主义的阶段，一切风格应服从之。随着头脑被因袭的、熟记的形式所迷住和慑服，随着精神被突然下降的生命力——切断了与外部世界的联系——的枯竭，艺术家只能创造他自己的世界，替代周围的现实世界。这一贫血症导致人造性，将艺术家赶向极端，例如这样的变形：躯干的夸张拉长（图330、641、642）或狂乱的手势、狂热的姿态和滑稽的表情。

诸风格的这种病态，是艺术史上最常见的现象之一。在希腊四世纪、法国十四世纪（图639、640）和十六世纪下半叶中，特别明显，作为文艺复兴所产生的紧张不安冲击的结果，折磨着整

个欧洲。亦见之十五世纪末叶佛罗伦萨画派、中国宋朝的雕塑或“新艺术”——一种矫揉造作的风格，出自加剧对十九世纪建筑的因袭性，与此同时缺乏巴罗克式的有力节奏。风格主义转折点最明显的例子之一，似乎是埃及第十八王朝阿赫那吞反常的艺术（图641）。

风格主义现象创造了决非无足轻重的作品，这些作品是我们时代的紧张不安感觉的兴奋剂。但是属于风格主义一代的艺术家们，很少设法突破被羁束在其中的软弱无能的领域。这种呼吁——来自阿隆索·贝鲁格特的精神（图357）、埃尔·格雷科的神秘感情的流露（图359，360）和埃及阿玛尔纳艺术家对事物的真实之狂热的发现——仍然显示出风格主义的感受方式可以达到卓越的高度。

4. 巴罗克阶段。

风格主义的正常终结——痊愈——在于巴罗克式。人一旦重新与世界接触，想象力便大量地吸收自然的诸形式，以长期丧失的热切性在这个源泉中吸收。宇宙似乎正在灵魂中颤动，注满鼓舞性的情感。

在日耳曼的思想家们看来，巴罗克式是基本的创造力，这种创造力使如此众多的文艺复兴时期前的作品，以及所谓的巴罗克时期的作品充满生命力。据他们之说，这发源于北欧日耳曼民族和他们的亚洲祖先或分支，但是南方诸民族总是试图使其窒息在他们的学院式思想之下。巴罗克式的观念是一种合成、风格演变的结果和最后的表现形式，招致如建筑和工艺美术的某些技术的衰微，但在另一方面却鼓励着绘画，特别适用于西方的艺术。但是也有一种内在的巴罗克本能——带着其在东方



风格的演变

巴洛克

643. 人物（颠倒的） 帕加马宙斯祭坛饰带

公元前二世纪 柏林帕加马博物馆

644. 克劳斯·斯吕特 圣母马利亚 1391 原藏第戎尚莫尔卡尔特会

的节制，亦发现于如西班牙和德国的西方国家中。“合成的”巴洛克式和“内在的”巴洛克式的会合导致超巴洛克式(*ultra-baroque*)，例如在西班牙和德国的火焰式哥特式和洛可可式，或西班牙人征服后的美洲艺术。

风格的演变

巴洛克式



645. 拉奥孔头像
约公元前50
罗马梵蒂冈



646. 胡安·德·胡尼 圣哲罗姆（受拉奥孔启发） 局部 1534
里奥塞科圣弗朗西斯科教堂

647. 基督头像 十五世纪 厄（下塞纳）圣洛朗教堂

乌得勒支约翰·许伊泽加 (*Johan Huizinga*) 教授在他的灵长人类 (*Homo ludens*) 理论发展中, 提出十二世纪上半叶“形式主义的”立场之总的论证。在他看来, 艺术作品是“玩耍之冲动 (*Spieltriebs*) 的表现, 其自信心和自发心形成基本的人性。然而, 今日有拒绝这种对艺术活动的崇高的解释之倾向, 这种论点现在已从属于其它的影响, 除了纯粹的艺术意志。早在一八七二年, 德国罗伯特·菲舍尔 (*Robert Vischer*) 提出“象征的同情” (*Einfühlung*) 理论, 这源出于康德 (*Kant*) 和黑格尔 (*Hegel*) 的理想主义美学。据菲舍尔之说, 这种本能的倾向促使艺术家一方面唤起所感觉到的现实世界的诸形式, 这些形式与他的内在的灵感类似; 另一方面, 创造他自己的形式世界——一种抽取和阐明他的深邃感情的笔迹。

在前十五年中, 把艺术作为人类的活动之研究, 已经稳定地更倾向于心理学 (关于有意识之研究) 或精神分析学 (关于无意识之研究)。当代抽象艺术的发展显示一种倾向——艺术形式的处理无视再现的、主题的或哲学的内容, 甚至其历史的联系。这些形式被看作为一种符号和象征的体系, 具有几乎是巫术的意义, 它使人的灵魂——各别的或集体的——的基本节奏从深处涌向表面。这一倾向, 比之心理学 (有意识的理智之解释者) 更接近于精神分析 (解释隐藏的意义), 见之于安德烈·马尔罗 (*André Malraux*) 最近的著述《艺术心理学》(1947—1950)。

一九四六年, 笔者在《形象之曙光》一书中注意到当代艺术形式和我们时代的“形态学”之间的意味深长的一致性。而且, 在科学思想和诗歌的领域中, 也在行为的世界中, 艺术家发现自身常常起着先知的作用, 走在事态发展的前面。

安德烈·马尔罗着重指出“解释”艺术作品的不可能性和艺术作品有其独具的语言之事实，安德烈·布雷东（《巫术的艺术》）作了更进一步的阐述。布雷东——超现实主义运动的领袖人物——认为一切并非源于巫术的表现形式都是毫无用处的、我们时代的贡献之一是重新发现了这一深邃启示的道理。容[*Carl Gustav Jung*, 1875—1961, 瑞士心理学家、精神病医生]的精神分析学的原型理论赞同这样的论点。

当历史学家、美学家、心理学家和精神分析学家，从这些方面研究艺术作品、对原始的艺术给予特别注意的时候，伯纳德·贝伦森（*Bernard Berenson*）——在本世纪初叶对早期意大利绘画的发现以决定性的促进——仍然一心忠于古典主义高于一切的想法、里格尔和韦尔夫林之前的传统观点（《美学和历史》，1950）。

对主宰艺术创造的重大规律之研究，是西方艺术史家和毗邻的亚洲诸国的艺术史家的贡献。我们对远东艺术的知识是完全独立地寻求的，但是若要对席卷世界的诸伟大风格有一个全面的看法，就得考虑从西方和东方艺术中推演出来的一切形态学。勒内·格鲁塞（*René Grousset*）在《历史总结》（1946）中写到西方和东方文化的第一次大会合时，重视艺术作品，尽管仅仅将其作为文明的佐证，而非看重艺术作品本身。

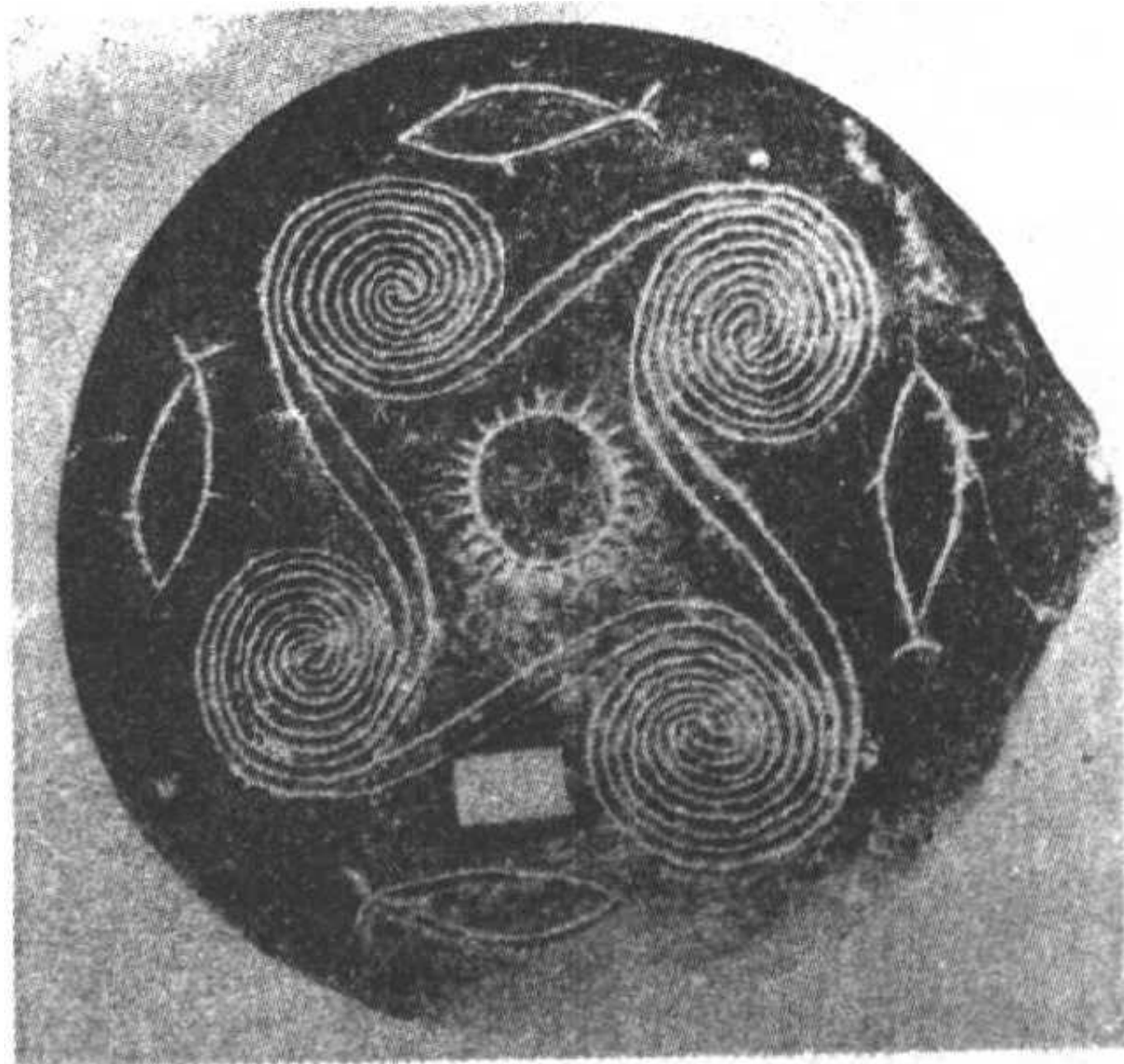
在东方和西方的艺术之间，有着许多形式上的类似之处，其中某些方面已经提及。形式产生和发展背后的原则，全世界都是相同的，但是显然，里格尔、戴翁纳、埃利·富尔、和亨利·福西隆所解释的形式演变的节奏，严格地说只能运用于西方艺术。在远东，许多阶段是漏缺的。印度似乎直接开始于自然主义阶段，没有经过原始艺术所共有的自形主义（*ideomor-*

风格的世界性统一

可能源出于克里特艺术的螺旋形，传入蛮族艺术、盎格鲁—爱尔兰艺术，残存于当代的布列塔尼艺术。

648. 基克拉季斯式饰瓶

青铜时代 雅典国家博物馆



649. 方尖碑局部

韦尔斯特罗纳姆
(瑞典哥得兰省)

约公元前400



650. 达罗圣经装饰图案

盎格鲁—爱尔兰

七世纪下半叶

都柏林三位一体学院



phism) 或因袭。在中国, 正常的演变——通过原始风格、古典主义和巴罗克式——能清楚地见之于北魏、唐和宋, 但是在最早时期的原始风格和汉朝的突如其来的现实主义作品中间有一个令人费解的中断。

对出现于天南地北的诸形式之间的相似性, 解释不一。但是不论相距多远, 都无法切断影响的可能性: 例如, 中国的形象能够通过丝绸之路——穿过土耳其斯坦和伊朗将艺术形式带到拜占庭和伊斯兰世界——传至西方。或则一个遥远的共同起源可以作为在历史上长时期分隔的民族之间的相似之解释: 也许这解释了美洲哥伦布前艺术的形式和早期中国远为古老的形式之间的令人称奇的相似。我们亦知道有这样的情形: 在没有影响的可能性下, 同样的环境——在时间和空间上相隔甚大——会产生同样的艺术形式, 最著名的这种相似情况是犍陀罗希腊—佛教艺术的形式, 这种形式在精神上比哥特式早一千年。在社会学中, 这种现象称之为“趋同现象”(“*convergence*”)。

这种类似现象频繁地一再重现, 吸引着历史学家观察或探索世界诸文明千变万化中的意味深长之统一的原则。如果我们对人类所创造的形式取全面的观点, 就能看到, 经过一个全球(在新石器时代)的一致阶段后, 世界似乎分成了三个部分: 显示出先进文明的两个地带均在欧亚大陆, 第三个地带是古风分明的地带, 分散在非洲、美洲和波利尼西亚群岛。

两个先进文明的地带, 一是欧亚大陆的东方, 一是欧亚大陆的西方, 均尽可能地开拓造型艺术。这两个地区之间的不同之处不应该使我们看不到两者潜在节奏的类似。固然, 在这两个地带中, 可以看到两个明显的支柱, 基于相反的中心: 前者

倾向于提醒人类对宇宙的依附和对超自然力的屈从，后者则恰恰相反，鼓励人类摆脱这种力量，依靠自身的力量，从而可能依靠思想掌握世界和自身。

在地中海文明的原始时期，最早的不成熟阶段之后，美索不达米亚显示出比之变化甚微的埃及来得先进。然后，在古典的古代，小亚细亚开始起着固有的持久的“储藏库”的作用，反抗希腊—罗马的先进观念。小亚细亚坚持神的权力，反对希腊和罗马的拟人说，将神还给地中海诸民族。中世纪目睹一成不变的拜占庭和西方来迟的、但令人难忘的崛起之间的对立。同样的斗争发生在西欧内部，当文艺复兴的理性主义受制于哥特式非理性主义的反抗之时。此时，德国似乎继承亚洲的非理性力量储藏库之作用，西班牙亦然，它强烈地标志着伊斯兰的东方风格：西班牙十八世纪的丘里格拉式，是十五和十六世纪德国的“停滞的哥特式”，两者出于同一的世系。这两种力量的斗争和混和，表明了所谓的巴洛克时期的非凡财富。

如果我们现在着眼于远东，亦能看到同样的情况。但是在探讨世界的那个部分之前，记住在十五世纪中那儿的创造性的演变之停滞不前这一点是重要的，因为此后的中国艺术的延续，代表着颓废之具体化或固定化，而印度艺术则被伊斯兰所抑制。

印度，伟大的玄学思想及哲学的创造者，其思想很快地发展成为带有普遍影响的宗教——佛教，印度在某种程度上是东半球的“西方”。与印度相比，中国尽管有高度发展的文明，但在文化上仍保持古风，可以称之为是一种传统的威力。要不是汉朝艺术的技巧——其起源无从考据，也许可以说，是佛教思想的影响使中国摆脱了它的长时期的原始主义，佛教于北魏传



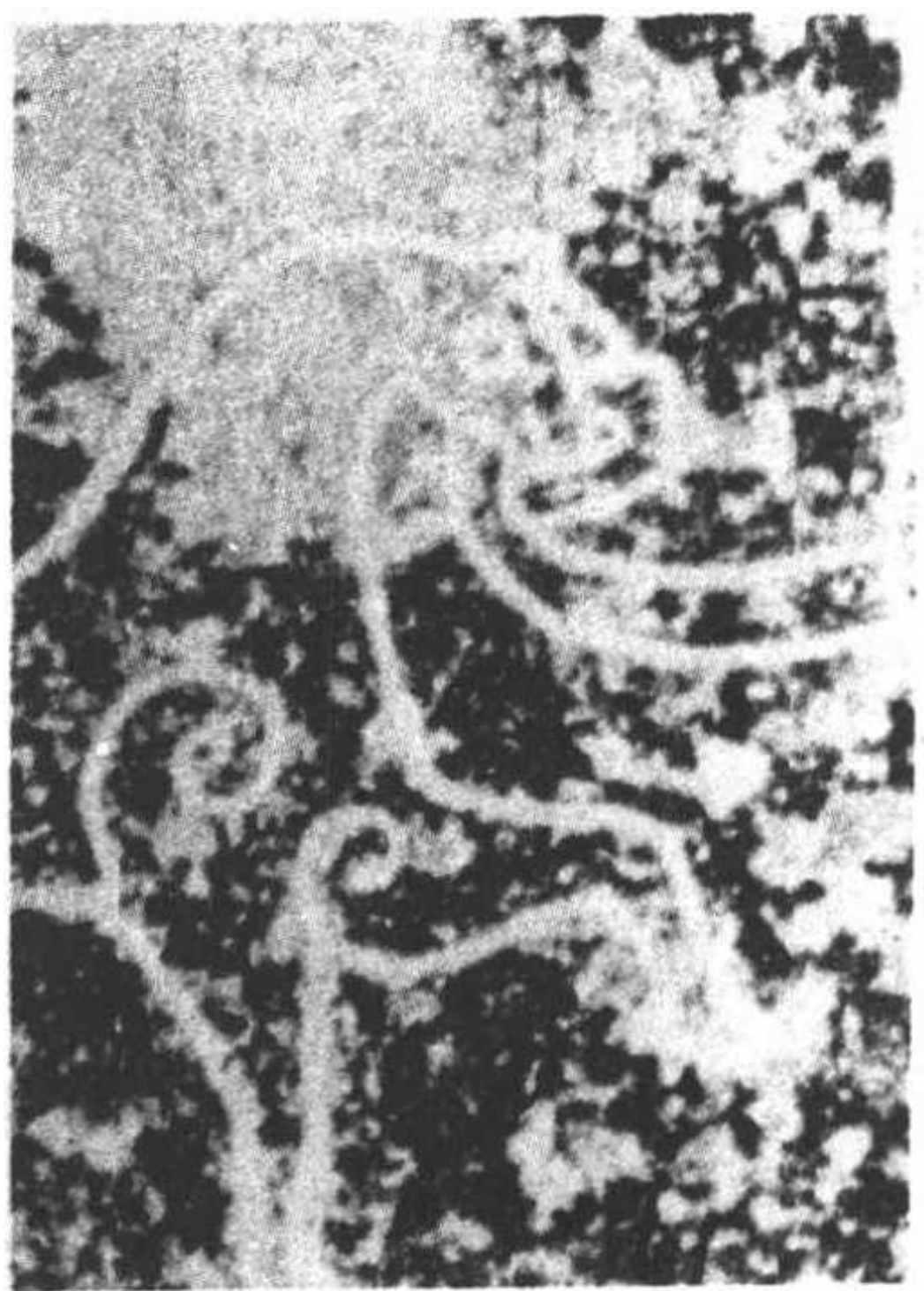
风格的世

原始文明对于因袭的强烈欲望使之产生相同的形式格调，尽管在时间和空间上有着相当的距离。

651. 希腊饰瓶 局部 公元前六世纪初叶 雅典国家博物馆

652. 佛教石碑 北魏（中国） 局部 533—543 纽约大都会博物馆

入中国，在该朝代中，笈多艺术对中国艺术的影响是如此地巨大和明显。就象古代的希腊，印度将自然主义的觉醒、具体物的观念、形象的观念，简言之，一种有形的、物质的艺术——或许是在通过伊朗和巴尔赫（*Balkh, Bactria*）传入犍陀罗的希腊文化之最后的衰弱反射的影响下产生出来的——带进一个静止的原始世界，即是说那个世界的艺术是自形的和巫术的。两个世界在犍陀罗会合，追溯到人类古代的两大大文化的会合点显示出两者的血缘关系。勒内·格鲁塞在《希腊在东方》(1948)



界 性 统 一

653. 基督 局部 韦泽莱马德莱娜教堂门楣中心 约1230

654. 岩刻画 拉姆松贝格（挪威） 约1000

一书中阐述了希腊文化在各地生根繁殖——最终抵达日本——的惊人情形。

印度佛教的这个活跃发展阶段是短暂的，因为它很快地屈从于印度教所激起的无理性力量的高涨——更早的婆罗门教的颓废形式。达罗毗荼印度可视作为笈多印度的否定。印度的种子在中国萌发。但是即使在其最精炼的哲学的时期中，中国仍然深深地沉缅于对巫术的需要之中：其象征是妖魔鬼怪和龙，后者从古代中国青铜器的支离破碎的、弯弯曲曲的花纹中浮现，在宋朝的绘画中腾云驾雾。奇怪的是，尽管宋朝的山水画具有如此高度的玄学水平，但毫无透视的迹象，透视是西方要求进步的特殊表现。但是在笈多时期（如阿旃陀绘画），印度

运用透视的水平与希腊化时期相同，即，有数个灭点的透视。

十五世纪末叶西班牙人进入美洲的时候，发现一个处于与古代中国相同文明阶段的世界。我们观察所谓的哥伦布前民族的艺术，就会感到惊讶：尽管就其形式来看已经达到高水平，但是在风格的演变中仍然没有超过原始的阶段。其原因无疑应该从美洲大陆在地理上的与世隔绝中寻找。社会学家指出，封闭的社会——受到所谓“隔绝的地区”的局限——会停滞不前，趋向灭亡。我们在此正确无误地指出了人类演变中的意义最为深远的规律。人与人的交往是必需的，没有种族之间的接触和影响的交流，就不会有进步，因为人对自身的认识是靠他人的影响甚于自信的总和。其他的种族在他们的演变过程中，甚至远为落后，也许是由于他们比美洲部落处于孤立的时间更长久：这就是非洲、波利尼西亚、极地和南美大西洋沿岸原始人的情况，那里尚处于新石器时代或甚至旧石器时代。佩里戈尔文化时期（*Perigordian Age*）的狩猎者文化仍见之于澳大利亚中部的土著居民，在他们的全部历史中，在欧洲人抵达之前，从未见到过别的民族。

如果我们现在比较一下欧亚大陆的两大地区——东方和西方，就能看到，总的来说，两者的历史均显示出非理性和理性之间的紧张关系，两者的内部演变均受到这种紧张关系的支宰。人类的艺术表现无疑是无穷无尽的，但是所趋向的原型为数极少。风格创造背后的规律似乎是从两种敌对力量之间汲取其基本的动力。因此艺术史证实了现代心理学的诸发现，现代心理学倾向于探讨隐藏在各别人的全部表现中的矛盾心理之本原。

译后记

本书中的译名，除少数通译名外，均据下列书籍译出：《英语姓名译名手册》、《法语姓名译名手册》、《德语姓名译名手册》、《意大利语姓名译名手册》、《西班牙语姓名译名手册》、《葡萄牙语姓名译名手册》、《罗马尼亚语姓名译名手册》、《译名表》、《世界地名译名手册》、《世界民族译名手册》、《希腊的神话和传说》、《希腊罗马神话和圣经小辞典》、《世界通史》和《辞海》。

[] 系译注。

为保持原著的本来面目，凡有疑义，除中国的历史年代外，不作改动。

承 周谷城教授赐题书名，在此表示敬谢。

错译之处，如蒙指正，欢迎，感谢。

刘明毅
一九八五年夏

艺术家人名录

Adam, Henri Georges (1904-) 亨利·乔治·亚当, 法国雕塑家、画家

Adam, Robert (1728-1792) 罗伯特·亚当, 英国建筑师

Adam brothers(十八世纪) 法国雕塑家

Adler, Dankmar(1844-1900) 丹克马尔·艾德勒, 美国建筑师

Adler, Rose (二十世纪) 罗斯·艾德勒, 美国建筑师

Agasias of Ephesus (公元前一世纪初叶) 阿加西亚斯, 古希腊雕塑家

Albani, Francesco (1578-1660) 弗朗切斯科·阿尔巴尼, 意大利画家

Alberti, Leon Battista (1404-1472) 莱翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂, 意大利建筑师、理论家

Albertinelli, Mariotto (1474-1515) 马里奥托·阿尔贝蒂内利, 意大利画家

Alberto (二十世纪) 阿尔维托, 西班牙雕塑家

Aleijadinho (1730/38-1814) 阿莱哈丁奥, 巴西雕塑家、建筑师

Alessi, Galeazzo (约1512-1572) 加莱亚佐·阿莱西, 意大利建筑师

Allegri, Antonio, 见Correggio

Allori, Cristofano (1577-1621) 克里斯托法诺·阿洛里，意大利画家

Allston, Washington (1779-1843) 华盛顿·奥尔斯顿，美国画家

Altdorfer, Albrecht (约1480-1538) 阿尔布雷希特·阿尔多尔费尔，德国画家

Alvares, Alfonso (十六世纪) 阿方索·阿尔瓦雷斯，葡萄牙建筑师

Amadeo Giovanni Antonio (1447-1522) 乔瓦尼·安东尼奥·阿马代奥，意大利建筑师、雕塑家

Amarante, Cruz (十八世纪) 克鲁斯·阿马兰特，葡萄牙建筑师

Ammanat, Bartolommeo (1511-1592) 巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂，意大利雕塑家、建筑师

Andokides, (公元前六世纪) 安佐基泽斯，古希腊饰瓶画家

Andrade, Domingo Antoniode (十八世纪) 多明戈·安东尼奥·德·安德拉德，西班牙建筑师

Andrea del Sarto, 见Sarto, Andrea del

Angelico, Fra (Giovanni da Fiesole, 约 1400-1455) 安杰利科修士，意大利画家

Angers, David d' (1788-1856) 达维德·德·昂热，法国雕塑家

Anguier, Francois (约 1604-1669) 弗朗索瓦·昂吉埃，法国雕塑家

Anguier, Michel(约1613-1686) 米歇尔·昂吉埃，法国雕塑家

Antelami, Benedetto (1150-约1233) 贝内代托·安泰拉米，意大利雕塑家、建筑师

Anthemius of Tralles (六世纪) 安塞米乌斯，希腊建筑师

Antonello da Messina (约1430-1479) 安东内洛·达·梅西纳，意大利画家

Apelles (公元前四世纪) 阿佩莱斯，古希腊画家

Arbus, (二十世纪) 阿尔比斯，法国家具设计师

Archipenco, Alexander (1887-1964) 亚历山大·阿尔奇彭科，美国雕塑家

Arnolfo di Cambio (约1245-1300/ 10) 阿诺尔福·迪·坎比奥，意大利建筑师、雕塑家

Arp, Jean (Hans) (1887-1966) 让·(汉斯)·阿尔普，法国(德国)雕塑家、画家、诗人

Arruda, Diogo de (十六世纪) 迪奥戈·德·阿鲁达，葡萄牙建筑师

Arruda, Francisco de (十六世纪) 弗朗西斯科·德·阿鲁达，葡萄牙建筑师

Arthois, Jacques de (1613-1686) 雅克·德·阿尔托伊斯，佛兰德画家

Asam, Cosmas Damian (1686-1739) 科斯马斯·达米安·阿萨姆，德国建筑师、装饰家

Asam, Egid Quirin (1696-1750) 埃吉德·克维林·阿萨姆，德国建筑师、装饰家

Asselijn, Jan (约1615-1652) 扬·阿塞莱伊恩，荷兰画家

Aujame, (二十世纪) 奥雅姆，法国画家

Auricoste (1908-) 奥里科斯特, 法国雕塑家

Baburen, Dirck (Theodor) Van (约1595-1624) 迪尔克(泰奥多尔)·范·巴比伦, 荷兰画家

Baço, Jacomart (十五世纪) 哈科马尔特·巴索, 西班牙画家

Bakst, Léon (Lev Davidovitch, 1866-1924) 莱昂·巴克斯特, 法国画家

Baldovinetti, Alessio (1425-1499) 阿莱西奥·巴尔多维内蒂, 意大利画家

Ball, Hugo (二十世纪) 胡戈·巴尔, 德国画家

Balla, Giacomo (1871-1958) 贾科莫·巴拉, 意大利画家

Baltard, Victor (1805-1874) 维克托·巴尔塔, 法国建筑师

Baltraffio, Giovanni (1467-1516) 乔瓦尼·博尔特拉菲奥, 意大利画家

Bandinelli, Baccio (1488/ 93-1560) 巴乔·班迪内利, 意大利雕塑家

Barlach, Ernst (1870-1938) 恩斯特·巴拉赫, 德国雕塑家、剧作家

Barozzi, Giacomo, 见 *Vignola, Giacomo Barozzi*

Barry, Sir Charles (1795-1860) 查尔斯·巴里爵士, 英国建筑师

Bartolommeo, Fra (Baccio della porta, 1475-1517) 巴尔托洛梅奥修士, 意大利画家

Barye, Antoine Louis(1796-1875) 安托万·路易·巴里，
法国雕塑家

Baschenis, Evaristo(约 1607-1677) 埃瓦里斯托·巴斯凯尼
斯，意大利画家

Bauchant, André(1873-1958) 安德烈·博尚，法国画家

Baudot, Anatole de(1863-1915) 阿纳托尔·德·博多，法
国建筑师

Baumeister, Willi(1889-1955) 维利·鲍迈斯特，德国画家

Bautista, Juan (十七世纪) 胡安·包蒂斯塔，西班牙教士、
建筑师

Bautista del Mazo, Juan(1612?-1667) 胡安·包蒂斯塔·
德尔·马索，西班牙画家

Bazaine, Jean(1904-) 让·巴赞，法国画家

Beauneveu, André(约 1330-1402/ 16) 安德烈·博纳弗，
佛兰德画家、雕塑家

Beckmann, Max(1884-1950) 马克斯·贝克曼，德国画家

Beer brothers (十八世纪) 贝尔兄弟，德国建筑师

Bellini, Gentile(1429-1507) 真蒂莱·贝利尼，意大利画家

Bellini, Giovanni(约1430-1516) 乔瓦尼·贝利尼，意大利
画家

Bellini, Jacopo(约 1400-约 1470) 雅各布·贝利尼，意大利
画家

Bellows, George Wesley (1882-1925) 乔治·韦斯利·
贝洛斯，美国画家

Belmont, (二十世纪) 贝尔蒙，法国画家

Benton, Thomas Hart (1889-) 托马斯·哈特·本顿，美国

画家

Beothy, Etienne (1897-) 艾蒂安·贝奥蒂, 法国画家

Berard, Christian (1902-1949) 克里斯蒂安·贝拉尔, 法国画家

Berchem, Nicholas Van (1620-1683) 尼古拉斯·范·贝尔黑姆, 荷兰画家

Berckheijde, Job Adriaensz(1630-1693) 约布·阿德里安斯·贝克黑伊德, 荷兰画家

Berghe, Fritz Van den (1883-1939) 弗里茨·范·登·贝尔赫, 比利时画家

Berlage, Hendrick Petrus (1856-1934) 亨德里克·佩特吕斯·贝拉赫, 荷兰建筑师

Berlinghieri, Bonaventura (1200前—1243前) 博纳文图拉·贝林吉耶里, 意大利画家

Berman, (二十世纪) 贝尔曼, 法国画家

Bermejo, Bartolome (十五世纪) 巴托洛梅·贝尔梅霍, 西班牙画家

Bernard, Joseph (1866-1931) 约瑟夫·贝尔纳, 法国雕塑家

Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680) 吉安·洛伦佐·贝尔尼尼, 意大利雕塑家、建筑师

Berruguete, Alonso (1486/ 90-1561) 阿隆索·贝鲁格特, 西班牙雕塑家、画家、建筑师

Berruguete, Pedro (十五世纪) 彼德罗·贝鲁格特, 西班牙画家

Bertin, (十九世纪) 贝尔坦, 法国画家

Bertoldo di Giovanni, (约1420-1491) 贝托尔多·迪·乔瓦尼, 意大利雕塑家

Bidault, (十九世纪) 皮杜尔, 法国画家

Bihzad, (约1440-1529) 比赫扎德, 波斯画家

Bingham, George Caleb (1811-1879) 乔治·凯莱布·宾厄姆, 美国画家

Blackburn, Joseph (1730?-1774?) 约瑟夫·布莱克本, 美国画家

Blake, William (1757-1827) 威廉·布莱克, 英国诗人、画家

Blanc-Gatti, (二十世纪) 布朗—加蒂, 法国画家

Blanchard, Jacques (1600-1638) 雅克·布朗夏尔, 法国画家

Bloemaert, Abraham (1564-1651) 亚伯拉罕·布卢马尔特, 荷兰画家

Blondel, Jacques François (1705-1774) 雅克·弗朗索瓦·布隆代尔, 法国建筑师

Bloom, Hyman (1913-) 海曼·布卢姆, 美国画家

Blume, Peter (1906-) 彼得·布卢姆, 美国画家

Böccioni, Umberto (1882-1916) 翁贝托·博乔尼, 意大利雕塑家、画家

Bocklin, Arnold (1827-1901) 阿诺尔德·伯克林, 瑞士画家

Boffrand, Gabriel Germain (1667-1754) 加布里埃尔·热尔曼·博弗朗, 法国建筑师

Boltraffio, Giovanni Antonio (1466/ 67-1516) 安东尼奥·

乔瓦尼·博尔特拉菲奥，意大利画家
Bombois, Camille(1883-) 卡米耶·邦布瓦，法国画家
Bonington, Richard Parkes (1802-1828) 理查德·帕克斯·博宁顿，英国画家
Bonnard, Pierre (1867-1946) 皮埃尔·博纳尔，法国画家
Bontemps, Pierre (十六世纪) 皮埃尔·邦庚，法国雕塑家
Borch, Gerard Ter (1617-1681) 格拉尔德·泰尔·博尔赫，荷兰画家
Borromini, Francesco(1599-1667) 弗朗切斯科·博罗米尼，意大利建筑师
Bosch, Jerome(*Hieronymus*) 耶罗姆(希罗尼米斯)·博斯，佛兰德画家
Boschaert, Abraham (十七世纪) 亚伯拉罕·博斯哈尔特，荷兰画家
Bosio (十九世纪) 博西奥，法国雕塑家
Botticelli, Sandro (约1445-1510) 山德罗·博蒂切利，意大利画家
Bouchardon, Edmé (1698-1762) 埃德梅·布夏东，法国雕塑家
Boucher, François (1703-1770) 弗朗索瓦·布歇，法国画家
Boudin, Eugène Louis (1824-1898) 欧仁·路易·布丹，法国画家
Bouissiron (十九世纪) 布伊西隆，法国工程师
Boulanger, Louis (十九世纪) 路易·布朗热，法国画家
Boulogne, Valentin de (1591?-1632/34) 瓦朗坦·德·布

洛涅，法国画家

Bourdelle, Emile Antoine(1861-1930) 埃米尔·安托万·布代尔，法国雕塑家、工艺美术家

Bourdichon, Jean(约1457-1521) 让·布迪雄，法国画家

Bourgeois, Djo (二十世纪) 若·布尔热瓦，法国装饰家

Bourgogne, (二十世纪) 布戈涅，法国画家

Boussingault, (1883-1943) 布森戈，法国画家

Bouts, Dirk(?-1475) 迪尔克·鲍茨，佛兰德画家

Boyer, (二十世纪) 布瓦耶，法国画家

Boytac, Diogo (十五世纪下半叶—十六世纪上半叶) 迪奥戈·博伊塔克，葡萄牙建筑师

Brakelaer, Henri de (十九世纪) 亨利·德·布拉克拉埃，比利时画家

Bramante, Donato(1444-1514) 多纳托·布拉曼特，意大利建筑师

Brancusi, Constantin(1876-1957) 康斯坦丁·布兰库西，罗马尼亚雕塑家

Brandt, (二十世纪) 布朗，法国工艺美术家

Brandt, Marianne(1893-) 玛丽安妮·勃兰特，德国画家

Braque, Georges (1882-1963) 乔治·布拉克，法国画家

Brauner, (二十世纪) 布罗涅，法国画家

Bray, Salomon de(1597-1664) 萨洛曼·德·布赖，荷兰画家、建筑师

Breitner, George(1857-1923) 乔治·布雷伊特纳，荷兰画家

Brekelenkam. Quiringh Gerritsz van (约1620-1668) 奎林赫·格里茨·范·布雷克伦卡姆, 荷兰画家

Brianchon, Maurice (1899-) 莫里斯·布里昂肖, 法国画家

Bril, Paul (1554-1626) 保罗·布里尔, 佛兰德画家

Broeucq, Jacques du(1500/ 10-1584) 雅克·迪·布罗厄克, 佛兰德雕塑家、建筑师

Brongniart, (十八世纪) 布隆尼亚尔, 法国建筑师

Bronzino, Angolo (1503-1572) 安戈洛·布龙齐诺, 意大利画家

Brouwer, Adriaen (1605-1638) 阿德里安·布劳弗尔, 佛兰德画家

Brown, Ford Madox (1821-1893) 福特·马多克斯·布朗, 英国画家

Bruant, Liberal (约1653-1697) 利贝拉尔·布律昂, 法国建筑师

Bruegel, Jan (“Velvet”)(1568-1625) 扬·(“天鹅绒”)·布勒格尔, 佛兰德画家

Bruegel, Pieter the Elder(Peasant Bruegel) (1525/ 30-1569) 老彼得·布勒格尔, 荷兰画家

Brunelleschi, Filippo (1377-1446) 菲利波·布鲁内莱斯基, 意大利建筑师、雕塑家

Brustolon, Andrea (十八世纪) 安德烈亚·布鲁斯托隆, 意大利家具设计师

Brygos (公元前六世纪下半叶—五世纪上半叶) 弗里戈斯, 古希腊饰瓶画家

Bulfinch, Charles (1763-1844) 查尔斯·布尔芬奇, 美国建筑师

Bullant, Jean (约1520-1578) 让·比朗, 法国建筑师

Burchfield, Charles (1893-1960) 查尔斯·伯奇菲尔德, 美国画家

Burgkmair, Hans the Elder (1473-1531) 老汉斯·布格克迈尔, 德国画家

Burle-Marx, (二十世纪) 布尔莱—马克斯, 巴西建筑师

Burra, Edward (1905-) 爱德华·伯拉, 英国画家

Bustamente, Bartolome (十六世纪) 布斯塔门特·巴托洛梅, 西班牙建筑师

Caffieri, Jean-Jacques (1725-1791) 让·雅克·卡菲里, 法国雕塑家

Cagliari, Paoto, 见 *Veronese*

Calder, Alexander (1898-) 亚历山大·考尔德, 美国雕塑家、工程师、画家

Callet, (1741-1823) 卡莱, 法国画家

Callicrates, (公元前五世纪) 卡利克拉泰斯, 古希腊建筑师

Cambiaso, Luca (1527-1585) 卢卡·坎比亚索, 意大利画家

Cameron, Charles (1740-1812) 查尔斯·卡梅伦, 苏格兰建筑师

Camoin, Charles (1879-1965) 夏尔·卡穆安, 法国画家

Campen, Jacob Van(1595-1657) 雅各布·范·卡姆彭, 荷兰

画家、建筑师

Campendonck, Heinrich(1889-1951) 海因里希·坎彭东克,
德国画家

Campeneer, Peeter de (十六世纪) 彼得·德·卡姆佩内尔
佛兰德画家

Campigli, Massimo(1895-) 马西莫·坎皮利, 意大利画家

Canaletto(1697-1768) 卡纳莱托, 意大利画家

Cano, Alonso(1601-1667) 阿隆索·卡诺, 西班牙建筑师、
雕塑家、画家

Canova, Antonio(1757-1822) 安东尼奥·卡诺瓦, 意大利
雕塑家

Caracciolo, Giovanni Battista(1570-1637) 乔瓦尼·巴蒂斯
塔·卡拉乔洛, 意大利画家

Caravaggio, Michelangelo Merisi de(1573-1610) 米凯兰
杰洛·梅里西·达·卡拉瓦焦, 意大利画家

Carolsfeld, Schnorr von(1795-1872) 施诺尔·冯·卡罗尔
斯费尔德, 德国画家

Carpaccio, Vittore (约1465-1525/26) 维托雷·卡尔帕乔,
意大利画家

Carpeaux, Jean-Baptiste(1827-1875) 让·巴蒂斯特·卡尔
波, 法国雕塑家、画家

Carra, Carlo(1881-1966) 卡洛·卡拉, 意大利画家

Carracci, Agostino(1557-1602) 阿戈斯蒂诺·卡拉奇, 意大
利画家

Carracci, Annibale (1560-1609) 安尼巴莱·卡拉奇, 意大

利画家

Carracci, Luigi(1555-1619) 路易吉·卡拉奇, 意大利画家

Carreño de Miranda, Juan(1614-1685) 胡安·卡雷尼奥·德·米兰达, 西班牙画家

Casas y Novoa, Fernand de(?-1751) 费尔南多·德·卡萨斯—诺沃亚, 西班牙建筑师

Cassatt, Mary Stvenson(1845-1926) 玛丽·史蒂文森·卡萨特, 美国画家

Castagno, Andrea del(1390?-1457) 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥, 意大利画家

Castillo, Juan de (十六世纪) 胡安·德·卡斯蒂略, 西班牙雕塑家、画家

Cavailles, (二十世纪) 卡瓦耶, 法国画家

Cavallini, Pietro (约1250-1330) 彼得罗·卡瓦利尼, 意大利画家

Cellini, Benvenuto(1500-1571) 本韦努托·切利尼, 意大利雕塑家

Cerceau, Jacques Androuet de(约1520-1584后) 雅克·安德鲁埃·德·塞尔塞奥, 法国建筑师

Cesare da Sesto(1477-1523) 切萨雷·达·塞斯托, 意大利画家

Cezanne, Paul(1839-1906) 保罗·塞尚, 法国画家

Chagall, Marc(1887-1985) 马克·夏加尔, 俄国画家

Chalgrin, Jean François Therese(1739-1811) 让·弗朗索瓦·泰雷兹·夏尔格兰, 法国建筑师

Chambiges, Martin de(?-1532) 马丹·德·尚比热, 法国建筑师

Champaigne, Philippe de(1602-1674) 菲利普·德·尚帕涅, 法国画家

Chantereine, Nicolas (十六世纪) 尼古拉·尚特雷恩, 法国雕塑家

Chapelain- Midy, (二十世纪) 夏普兰—米迪, 法国画家

Chardin, Jean Baptiste(1699-1779) 让·巴蒂斯特·夏尔丹, 法国画家

Chareau, Pierre (二十世纪) 皮埃尔·夏罗, 法国装饰家

Charonton, 见 *Quarton, Enguerrand*

Chasseriau, Theodore(1819-1856) 泰奥多尔·夏斯里奥, 法国画家

Chippendale, Thomas(1709/18-1779) 托马斯·奇彭代尔, 英国家具设计师

Chirico, Giorgio de(1888-) 乔治·德·基里科, 意大利画家

Chodowiecki, Daniel Nicholas(1726-1801) 丹尼尔·尼古拉·肖多维基, 德国画家

Christus, Petrus (约1410-1472/73) 佩特吕斯·克里斯蒂斯, 佛兰德画家

Churriguera, José Benito de(1655-1723/25) 何塞·贝尼托·德·丘里格拉, 西班牙建筑师、画家、雕塑家

Cimabue(约1240-1302后) 奇马布埃, 意大利画家

Civitali, Matteo di Giovanni(1436-1501) 马泰奥·迪·乔

瓦尼·奇维塔利，意大利雕塑家

Claesz, Pieter(1597/98-1661?) 彼得·克拉斯，荷兰画家

Clérisseau, Charles Louis(1722-1820) 查尔斯·路易斯·克莱里梭，英国画家、建筑师

Cleve, Joos Van(约1485-1540) 约斯·范·克莱弗，佛兰德画家

Claude Lorrain(1600-1682) 克洛德·洛兰，法国画家

Clodion(1738-1814) 克洛迪翁，法国雕塑家

Clouet, François(1510前 -1572) 弗朗索瓦·克卢埃，法国画家

Clouet, Jean(?-1540) 让·克卢埃，法国画家

Cochin, Charles Nicolas, the elder(1688-1754) 老夏尔·尼古拉·科尚，法国画家

Cochin, Charles Nicolas, the Younger(1715-1790) 小夏尔·尼古拉·科尚，法国画家

Coducci, Mauro di Martino(约1440-1504) 毛罗·迪·马蒂诺·科杜奇，意大利建筑师

Coello, Sanchez(1531/ 32-1588) 桑切斯·科埃洛，西班牙画家

Coignet, François (十九世纪) 弗朗索瓦·库瓦涅，法国工程师

Cole, Thomas(1801-1848) 托马斯·科尔，美国画家

Colombe, Michel(约1431-约1512) 米歇尔·科隆布，法国建筑师

Colonia, Simon de (十五世纪) 西蒙·德·科洛尼亚，德

国建筑师

Conradini, (十七世纪) 孔拉迪尼, 意大利雕塑家

Constable, John(1776-1837) 约翰·康斯特布尔, 英国画家

Constant, Joseph(1891-) 约瑟夫·康斯坦, 法国雕塑家

Copley, John Singleton(1738-1815) 约翰·辛格尔顿·科普利, 美国画家

Cosques, Gonzales(1614/18-1684) 贡扎尔斯·科奎斯, 佛兰德画家

Corinth, Lovis(1858-1925) 洛维斯·科林特, 德国画家

Cornejo, Pedro Duque (1677-1757) 佩德罗·杜克·科尔内霍, 西班牙雕塑家、画家、建筑师

Cornelisz, Jacob(约1470-1533) 雅各布·科内利斯, 荷兰画家

Cornelius, Peter(1783-1867) 彼得·科内利乌斯, 德国画家

Corot, Jean Baptiste Camille(1796-1875) 让·巴蒂斯特·卡米耶·科罗, 法国画家

Correggio(1489-1534) 科雷焦, 意大利画家

Cortona, Pietro da(1596-1669) 彼得罗·达·科尔托纳, 意大利画家、建筑师

Cortot, Jean Pierre(1787-1843) 让·皮埃尔·科尔托, 法国雕塑家

Cosimo, Piero di, 见 *Piero di Cosimo*

Cosmati family, (十二世纪—十四世纪) 科斯马蒂家族, 意大利大理石制作者

Cossa, Francesco del(约1435-1477) 弗朗切斯科·德尔·科

萨，意大利画家

Costa, Lorenzo(约1460-1535) 洛伦佐·科斯塔，意大利画家

Costa, Lucio(1902-) 卢西奥·科斯塔，巴西建筑师、历史学家

Cosway, Richard(1742-1821) 理查德·科斯韦，英国画家

Cotman, John Sell(1782-1842) 约翰·塞尔·科特曼，英国画家

Cottancin (十九世纪) 科唐森，法国工程师

Cotte, Robert de(1656-1735) 罗贝尔·德·科特，法国建筑师

Courbet, Gustave(1819-1877) 居斯塔夫·库尔贝，法国画家

Cousin, Jean, the Elder(约1490-1560/61) 老让·库赞，法国画家、工艺美术家

Cousin, Jean the Younger(约1522-约1594) 小让·库赞，法国画家、雕塑家

Coustou, Guillaume(1677-1746) 纪尧姆·库斯图，法国雕塑家

Coustou, Nicolas(1658-1733) 尼古拉·库斯图，法国雕塑家

Couture, Thomas(1815-1879) 托马·库蒂尔，法国画家

Couturier, Robert(1905-) 罗贝尔·古久里，法国雕塑家

Coypel, Charles Antoine(1694-1752) 夏尔·安托万·科瓦佩尔，法国画家、作家

Coysevox, Antoine (1640-1721) 安托万·科伊塞沃克斯，法国雕塑家

Cozens, Alexander(1717?-1786) 亚历山大·科曾斯，英国画家

Cozens, John Robert(1752-1797) 约翰·罗伯特·科曾斯，英国画家

Cranach, Lucas, the Elder(1472-1553) 卢卡斯·克拉纳赫，德国画家

Crayer, Gaspard de(1582/84-1669) 加斯帕尔德·德·克拉耶尔，佛兰德画家

Cresilas (公元前五世纪) 克雷西拉斯，古希腊雕塑家

Crespi, Daniele(约1690-1630) 达尼埃莱·克雷斯皮，意大利画家

Crespi, Giuseppe Maria(1664-1747) 朱塞佩·马里亚·克雷斯皮，意大利画家

Crivelli, Carlo (十五世纪) 卡洛·卡里韦利，意大利画家

Crome, John(1768-1821) 约翰·克罗姆，英国画家

Cruz, Diego de la(十五世纪) 迭戈·德·拉·克鲁斯，西班牙画家、雕塑家

Cruz, Pantoja de la(1551-1610) 潘托哈·德·拉·克鲁斯，西班牙画家

Curry, John Stuart(1897-1946) 约翰·斯图尔特·柯里，美国画家

Cuvillies, François de the Elder(1695-1768) 老弗朗索瓦·德·居维利埃，德国建筑师

Daddi, Bernardo(1290-1348) 贝尔纳多·达迪, 意大利画家

Dali, Salvador(1904-) 萨尔瓦多·达利, 西班牙画家、作家、电影制片家

Dalmau, Luis (十五世纪) 路易斯·达尔毛, 西班牙画家

Daum (二十世纪) 多姆, 法国工艺美术家

Daumier, Honore(1808-1879) 奥诺雷·杜米埃, 法国画家、雕塑家

David, Gerard(约1460-1523) 格拉尔德·达维德, 佛兰德画家

David, Jacques Louis(1748-1825) 雅克·路易·达维德, 法国画家

Davies, Arthur Bowen(1862-1928) 阿瑟·鲍恩·戴维斯, 美国画家、雕塑家

Davis, Stuart(1894-1964) 斯图尔特·戴维斯, 美国画家

Decoeur, Emile (二十世纪) 埃米尔·德科尔, 法国工艺美术家

Degas, Hilaire Germain Edgar(1834-1917) 伊莱尔·热尔曼·埃德加·德加, 法国画家、雕塑家

De Koninck, Philips(1619-1688) 菲利普斯·德·科宁克, 荷兰画家

Delacroix, Eugène(1798-1863) 欧仁·德拉克罗瓦, 法国画家

Delaherche (二十世纪) 德拉埃尔什, 法国工艺美术家

Delaroche, Paul(1797-1856) 保罗·德拉罗什, 法国画家

Delaunay, Robert(1885-1941) 罗贝尔·德洛内, 法国画家
Delcour, Jean (十七世纪) 让·德尔古, 佛兰德雕塑家
Della Robbia, 见 *Robbia, Luca della*
Delorme, Philibert(1510/ 15-1570) 菲利贝尔·德洛尔姆, 法国建筑师
Demuth, Charles(1883-1935) 查尔斯·德穆斯, 美国画家
Denis, Maurice(1870-1943) 莫里斯·德尼, 法国画家
Derain, André(1880-1954) 安德烈·德兰, 法国画家
Deschamps, Jean (十三世纪下半叶—十四世纪上半叶) 让·德尚, 法国建筑师
Desiderio da Settignano(1430-1464) 德西代里奥·达·塞蒂尼亚诺, 意大利雕塑家
Desnoyers, (二十世纪) 德努瓦耶, 法国画家
Despiau, Charles(1874-1946) 夏尔·德斯皮奥, 法国雕塑家
Despierre (二十世纪) 德斯皮埃尔, 法国画家
Desportes, Alexandre-François(1661-1743) 亚历山大·弗朗索瓦·德波尔特, 法国画家
Deutsch, Nicolas Manuel(1484-1530) 尼古拉·马努埃尔·多伊奇, 瑞士画家
Diaz de la Pena, Narcisse Virgile(1808-1876) 纳西斯·维吉尔·迪亚兹, 法国画家
Diepenbeeck, Abraham Van(1596-1675) 亚伯拉罕·范·迪彭贝克, 佛兰德画家
Diogo Torralva (十六世纪) 迪奥戈·德·托拉尔瓦, 葡萄

牙建筑师

Dix, Otto(1891-1969) 奥托·迪克斯, 德国画家

Doesburg, Theo Van(1883-1931) 泰奥·范·杜斯伯格,
荷兰画家

Dolci, Carlo(1616-1686) 卡洛·多尔奇, 意大利画家

Domenico Fontana(1543-1607) 多梅尼科·丰塔纳, 意大利
建筑师

Donatello(1382?-1466)多纳泰洛, 意大利雕塑家

Dongen, Kees Van(1877-1968) 凯斯·范·东根, 荷兰画
家

Dosso Dossi(约1490-1542) 多索·多西, 意大利画家

Dou, Gerard(1613-1675) 格拉尔德·道, 荷兰画家

Doughty, Thomas(1793-1856) 托马斯·道蒂, 美国画家

Douris, (公元前六世纪下半叶—五世纪上半叶) 祖里斯,
古希腊饰瓶画家

Douro, Minho, 见 *Minho Douro*

Dove, Arthur Garfield(1880-1946) 阿瑟·加菲尔德·达夫,
美国画家

Dubois, Ambroise(1543-1614) 昂布鲁瓦兹·杜布瓦, 法国
画家

Dubreuil, Toussaint(约1516-1602) 图森·迪布勒伊, 法国
画家

Duccio, Agostino di(1418-约1481) 阿戈斯蒂诺·迪·杜乔,
意大利雕塑家

Duccio di Buoninsegna(1255/60-1319) 杜乔·迪·博宁塞

尼亚，意大利画家

Duchamp, Marcel(1887-1968) 马塞尔·迪尚，法国画家

Duchamp-Villon, Raymond(1876-1918) 雷蒙·迪尚—维荣，
法国雕塑家、画家、医生

Duck, Jacob(约1600-1667) 雅各布·迪克，荷兰画家

Dudok, Willem Marinus(1884-) 威廉·马里尼斯·迪多克，
荷兰画家

Dufrene, Maurice (二十世纪) 莫里斯·迪弗雷纳，法国
装饰家

Dufy, Raoul(1877-1953) 拉乌尔·迪菲，法国画家

Dumonstier, Daniel(1574-1646) 达尼埃尔·迪蒙斯蒂埃，
法国画家

Dumonstier, Etienne(1540-1603) 艾蒂安·迪蒙斯蒂埃，法
国画家

Dumonstier, Pierre(约1545-1610) 皮埃尔·迪蒙斯蒂埃，
法国画家

Dupre, Jules(1811-1889) 朱尔·迪普雷，法国画家

Duquesnoy(1594-1643) 迪凯努瓦，佛兰德雕塑家

Dürer, Albrecht(1471-1528) 阿尔布雷希特·丢勒，德国画
家

Du Ry, Simon Louis(1726-1799) 西蒙·路易·杜里，德
国建筑师

Dutert, (十九世纪) 迪泰尔，法国建筑师

Dyck, Anthony Van(1599-1641) 安东尼·范·代克，佛兰
德画家

Eakins, Thomas Cowperthwaite(1844-1916) 托马斯·考珀思韦特·埃金斯, 美国画家

Egas, Enrique de(约1455-1534) 恩里克·德·埃加斯, 西班牙建筑师

Eiffel, Gustave Alexandre(1832-1923) 居斯塔夫·亚历山大·埃菲尔, 法国工程师

El Greco(*Domenico Theotocopulo*, 1541-1614) 埃尔·格雷科, 西班牙画家、建筑师、雕塑家

Elsheimer, Adam(1578-1610) 亚当·埃尔谢默尔, 德国画家

Ensor, James(1860-1949) 詹姆斯·恩索尔, 比利时画家

Erlach, J.B.Fischer von(1656-1723) J·B·菲舍尔·冯·埃拉赫, 奥地利建筑师

Ermannsdorf, F.W.von(1736-1800) F·W·冯·埃曼斯多尔夫, 德国建筑师

Ernst, Max(1891-) 马克斯·恩斯特, 德国画家、雕塑家

Esteve, Maurice(1904-) 莫里斯·埃斯泰夫, 法国画家

Euphronios, (公元前六世纪) 埃夫佛罗尼奥斯, 古希腊饰瓶画家

Eve, Jean (二十世纪) 让·夏娃, 法国画家

Evenpoel, Henri(1872-1899) 亨利·埃文波尔, 比利时画家

Eworth, Hans(1515-1573) 汉斯·埃沃思, 佛兰德画家

Exekias (公元前六世纪) 埃克塞基阿斯, 古希腊饰瓶画家

Eyck, Hubert Van(约1370-1426?) 许伯特·范·埃伊克, 佛

兰德画家

Eyck, Jan Van(约1380-1411) 扬·范·埃伊克, 佛兰德画家

Fabriano, Gentile da, 见 *Gentile da Fabriano*

Faidherbe, Lucas (十七世纪) 吕卡斯·法伊德赫伯, 佛兰德雕塑家

Falconet, Etienne-Maurice(1716-1791) 艾蒂安·莫里斯·法尔科内, 法国雕塑家

Fancelli, Domenico di Sandro(1469-1519) 多梅尼科·迪·山德罗·凡切利, 意大利雕塑家

Feininger, Lionel(1871-1956) 莱昂内尔·法宁格, 美国画家

Feke, Robert(1706/10-1750) 罗伯特·费克, 美国画家

Fernandez, Alejo(约1475-1543) 阿莱霍·费尔南德斯, 西班牙画家

Fiesole, Giovanni da, 见 *Angelico, Fra*

Fiesole, Mino da, 见 *Mino da Fiesole*

Figari, Pedro(1861-1938) 佩德罗·菲加里, 乌拉圭画家

Fiorentino, Jacobo(Indaco, 十五世纪) 雅各博·菲奥伦蒂诺, 意大利建筑师

Fischer, Johann Michael(1691-1766) 约翰·米夏埃尔·菲舍尔, 德国建筑师

Flandrin, Hippolyte(1809-1864) 伊波利特·弗朗德兰, 法国画家

Flannagan, John(1895-1942) 约翰·弗拉纳根, 美国雕塑家

Floch, Joseph (二十世纪) 约瑟夫·弗洛什, 法国画家

Floris, Cornelis (1514-1575) 科内利斯·弗洛里斯, 佛兰德建筑师、雕塑家、画家

Floris, Frans(1516-1570) 弗朗斯·弗洛里斯, 佛兰德画家

Follot, Paul (二十世纪) 保罗·福洛, 法国画家

Fontaine, Pierre(1762-1853) 皮埃尔·方坦, 法国建筑师

Fougeron, Andre(1913-) 安德烈·富热隆, 法国画家

Fouquet, Jean(约1420-1481前) 让·富凯, 法国画家

Fragonard, Jean Honore(1732-1806) 让·奥诺雷·弗拉戈纳尔, 法国画家

Francesco di Giorgio(1439-1501) 弗朗切斯科·迪·乔治, 意大利建筑师、画家、雕塑家

Franco (二十世纪) 佛朗哥, 葡萄牙雕塑家

Freminet, Martin(1564-1619) 马丹·弗雷米内, 法国画家

French, Daniel Chester(1850-1931) 丹尼尔·切斯特·布伦奇, 美国雕塑家

Freyssinet, Eugène (1879-1962) 欧仁·弗雷西内, 法国工程师

Friedrich, Caspar David(1774-1840) 卡斯帕尔·达维德·弗里德里希, 德国画家

Friesz, Achille Emile Othon(1879-1949) 阿希尔·埃米尔·奥东·弗里斯, 法国画家

Fuseli, Henry(1741-1825) 亨利·富塞利, 英国画家

Fyt, Jan(1611-1661) 扬·菲特, 佛兰德画家

Gabriel, Jacques Ange(1698-1782) 雅克·昂热·加布里埃尔，法国建筑师

Gaddi, Taddeo(约1300-1366) 塔代奥·加迪，意大利画家

Gainsborough Thomas(1727-1788) 托马斯·盖恩斯巴勒，英国画家

Galle, Emile(1846-1904) 埃米尔·加尔，法国工艺美术家

Gallegos, Fernando (十五世纪) 费尔南多·加列戈斯，西班牙画家

Galliat, Louis (十九世纪) 路易·加利亚，比利时画家

Garcia, Torres(1874-) 托雷斯·加西亚，乌拉圭画家

Gargallo, Pablo(1881-1934) 巴勃罗·加尔加洛，西班牙雕塑家

Garnier, Charles(1825-1898) 夏尔·加尼埃，法国建筑师

Garnier, Tony(1867-1948) 托尼·加尼埃，法国建筑师

Gaudi, Antonio(1852-1926) 安东尼奥·高迪，西班牙建筑师

Gauguin, Paul(1848-1903) 保罗·高更，法国画家

Gelée, Claude, 见 *Claude Lorrain*

Gentile da Fabriano(约1370-1427) 真蒂莱·达·法布里亚诺，意大利画家

Gentileschi, Orazio(1563-1639) 奥拉齐奥·真蒂莱斯基，意大利画家

Gérard, Francois Pascal Simon(1700-1837) 弗朗索瓦·帕

斯卡尔·西蒙·热拉尔, 法国画家

Géricault, Théodore(1791-1824) 泰奥多尔·热里科, 法国画家

Gherado delle Notte, 见*Honthorst, Gerard*

Ghiberti, Lorenzo(1378-1455) 洛伦佐·吉贝尔蒂, 意大利雕塑家、建筑师、画家、作家

Ghirlandaio, Domenico(1449-1494) 多梅尼科·吉兰达伊奥, 意大利画家

Ghislandi, Vittore(1655-1743) 维托雷·吉斯兰迪, 意大利画家

Giabologna(*Giovanni Bologna*, 1529-1608) 詹博洛尼亚, 意大利雕塑家

Giacometti, Alberto(1901-1966) 阿尔贝托·贾科梅蒂, 瑞士雕塑家

Gilbert, Cass(1858-1934) 卡斯·吉尔伯特, 美国建筑师

Gilles le Breton (十六世纪) 吉尔·勒布雷东

Gillot, Claude(1673-1772) 克洛德·吉洛, 法国画家

Gimond (1894-) 吉蒙, 法国雕塑家

Giordano, Luca(1632-1705) 卢卡·焦尔达诺, 意大利画家

Giorgio da Castelfranco, 见*Giorgione*

Giorgione(约1477-1510) 乔尔乔内, 威尼斯画家

Giotto di Bondone(1267-1337) 乔托·迪·邦多内, 意大利画家、建筑师

Giovanni da Fiesole, 见*Angelico, Fra*

Giovanni da Udine(1487-1564) 乔瓦尼·达·乌迪内, 意

大利画家、建筑师

Giovanni di Paolo(1403-1483) 乔瓦尼·迪·保罗, 意大利画家

Girardon, François(1628-1715) 弗朗索瓦·吉拉尔东, 法国雕塑家

Girault (十九世纪) 吉罗, 法国建筑师

Girodet-Trioson, Anne Louis(1767-1824) 安娜·路易·吉罗代-特里奥松, 法国画家、诗人

Girtin, Thomas(1775-1802) 托马斯·格丁, 英国画家

Gischia, Léon (1904-) 莱昂·吉斯希亚, 法国画家

Giulio Romano(1499-1546) 朱利奥·罗马诺, 意大利画家、建筑师

Giusti, Giovanni(1485-1549) 乔瓦尼·朱斯蒂, 意大利雕塑家

Gleizes, Albert(1881-1953) 阿尔贝·格莱兹, 法国画家

Goerg, Edouard(1893-) 爱德华·戈尔格, 法国画家

Goes, Hugo Van dar(约1435/40-1482) 许戈·范·德尔·古斯, 佛兰德画家

Gogh, Vincent Van(1853-1890) 文森特·凡·高, 荷兰画家

Gomez de Mora, Juan (十七世纪) 胡安·戈麦斯·德·莫拉, 西班牙建筑师

Gonçalves, Nuno (十五世纪) 努诺·贡萨尔维斯, 葡萄牙画家

Gondouin, Jacques(1373-1818) 雅克·贡杜安, 法国建筑师

Gorin, Jean(1899-) 让·戈兰, 法国雕塑家、画家
Gossaert, Jan, 见 *Mabuse*
Goujon, Jean(约 1510-1564/68) 让·古戎, 法国建筑师
Goya y Lucientes, Francisco Jose de(1746-1828) 弗朗西斯科·何塞·德·戈雅—卢西恩斯特, 西班牙画家
Goyen, Jan Van (1596-1656) 扬·范·戈延, 荷兰画家
Gozzoli, Benozzo(约1420-1497) 贝诺佐·戈佐利, 意大利画家
Graf, Urs(约1485-1527/28) 乌尔斯·格拉夫, 瑞士画家
Grassi, Giovanni de (十五世纪) 乔瓦尼·德·格拉西, 意大利画家
Gravelot, Hubert Francois(1696-1773) 于贝尔·弗朗索瓦·格雷夫洛特, 法版画家
Graves, Morris(1910-) 莫里斯·格雷夫斯, 美国画家
Greaves, Walter(1841-1930) 沃尔特·格里夫斯, 英国画家
Greenough, Horatio(1805-1852) 霍雷肖·格里诺, 美国雕塑家
Greuze, Jean-Baptiste(1725-1805) 让·巴蒂斯特·格勒兹, 法国画家
Grien, Hans Baldung(约1480-1545) 汉斯·巴尔东·格里恩
Gris, Juan(1887-1927) 胡安·格里斯, 西班牙画家
Gromaire, Marcel(1892-) 马塞尔·格罗梅尔, 法国画家
Gropius, Walter(1883-1969) 瓦尔特·格罗皮乌斯, 德国建筑师、教育家、评论家

Gros, Jean Antoine(1771-1835) 让·安托万·格罗, 法国画家

Grosz, Georg(1893-1959) 格奥尔格·格罗斯, 德国画家

Gruber, Francis(1912-1948) 弗朗西斯·格律贝尔, 法国画家

Grünewald, Matthias(约1470/75-1528) 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德, 德国画家

Guardi, Francesco(1712-1793) 弗朗切斯科·瓜尔迪, 意大利画家

Guarini, Guarino(1624-1683) 瓜里诺·瓜里尼, 意大利建筑师

Guas, Juan(?-1497) 胡安·瓜斯, 西班牙建筑师

Guénot, Auguste(1882-) 奥古斯特·盖诺, 法国雕塑家

Guercino(Giovanne Francesco Barbieri, 1591-1666) 圭尔奇诺, 意大利画家

Guérin, Gilles(约1609-1678) 吉尔·盖兰, 法国雕塑家

Guillain, Simon(1581-1658) 西蒙·吉约安, 法国雕塑家

Guimard, Hector(1867-1942) 埃克托尔·吉马尔, 法国建筑师

Hals, Frans(1580?-1666) 弗兰斯·哈尔斯, 荷兰画家

Hamilton, Gavin(1723-1798) 加文·汉密尔顿, 英国画家

Henkar, Paul(1861-1901) 保罗·昂卡尔, 比利时建筑师

Hans of Cologne(Juan de Colonia, 约1410-1481) 科隆汉

斯, 西班牙建筑师
Harduin-Mansart, Jules(1646-1708) 朱尔·阿杜安—芒萨尔, 法国建筑师
Hartley, Marsden(1877-1943) 马斯登·哈特利, 美国画家
Hassam, Fredrick Childe(1859-1935) 弗雷德里克·蔡尔德·哈萨姆, 美国画家
Haussmann, Georges Eugène(1809-1891) 乔治·欧仁·奥斯芒, 法国建筑师
Hawksmoor, Nicholas(1661-1736) 尼古拉斯·霍克斯穆尔, 英国建筑师
Heckel, Erich(1883-1970) 埃里希·黑格尔, 德国画家
Heda, Willem Claesz(1594-1680/82) 威廉·克拉斯·黑达, 荷兰画家
Heem, Jean Davidsz de(1606-1683) 让·达菲德斯·德·黑姆, 荷兰画家
Heemskerck, Martin Van(1498-1574) 马丁·范·黑姆斯克尔克, 荷兰画家
Hélion, Jean(1904-) 让·埃利翁, 法国画家
Helst, Bartholomew Van der(1613-1670) 巴托洛缪·范·德尔·黑尔斯特, 荷兰画家
Hennebrique, (十九世纪) 埃纳布里凯, 法国工程师
Henri, Robert(1865-1929) 罗伯特·亨利, 美国画家
Herbin, (二十世纪) 埃尔班, 法国画家
Herbst, René (二十世纪) 勒内·埃尔布斯特, 法国家具设计师

Héré de Corny, Emmanuel(1705-1763) 埃马纽埃尔·埃雷，
法国建筑师

Herlin, Friedrich(约1435-约1500) 弗里德里希·赫尔林，
德国画家

Hernández(1888-1949) 埃尔南德斯，西班牙雕塑家

Hernández, Gregorio(1565/66-1636) 格雷戈里奥·埃尔南德斯，西班牙雕塑家

Herrera, Juan de(约1530-1597) 胡安·德·埃雷拉，西班牙建筑师

Herrera el Mozo, Juan (十七世纪) 胡安·埃雷拉·埃尔·莫索，西班牙建筑师

Heyden, Jan van der(1637-1712) 扬·范·德尔·黑伊登，
荷兰画家

Hildebrandt, Johann Lukas von(1668-1745) 约翰·卢卡斯·冯·希尔德布兰特，奥地利建筑师

Hilliard, Nicholas(约1547-1619) 尼古拉斯·希利亚德，
英国画家

Hire, Laurent de la (十七世纪) 洛朗·德·拉伊尔，法国画家

Hiroshige (1797-1858) 广重，日本画家

Hitchens, Ivon(1893-) 伊冯·希钦斯，英国画家

Hobbema, Meyndert(1638-1709) 梅伊恩德尔特·霍贝马，
荷兰画家

Hodgkins, Frances(1870-1947) 弗朗西斯·霍奇金斯，英国
画家

Hodler, Ferdinand(1853-1918) 费迪南·霍德勒，瑞士画家

Hogarth, William(1697-1764) 威廉·霍格思, 英国画家

Hokusai(1760-1849) 北斋, 日本画家

Holbein, Hans, the Elder(约1465-1524) 老汉斯·霍尔拜因, 德国画家

Holbein, Hans, the Younger(1497/98-1543) 小汉斯·霍尔拜因, 德国画家、工艺美术家

Homer, Winslow(1836-1910) 温斯洛·霍默, 美国画家

Hondecoeter, Melchior d'(1636-1695) 默尔希奥尔·德·洪德库特尔, 荷兰画家

Honthorst, Gerard(1590-1656) 格拉尔德·洪托尔斯特, 荷兰画家

Hooch, Pieter de(1629-1684) 彼得·德·霍赫, 荷兰画家

Hopper, Edward(1882-1967) 爱德华·霍珀, 美国画家

Hoppner, John(约1758-1810) 约翰·霍普纳, 英国画家

Horeau, Hector(1801-1872) 埃克托·奥罗, 法国建筑师

Horta, Victor(1861-1847) 维克托·奥尔塔, 比利时建筑师

Hosiasson (二十世纪) 奥西亚松, 法国画家

Houdon, Jean Antoine(1741-1828) 让·安托万·乌东, 法国雕塑家

Howard, Ebenezer (二十世纪) 霍华德·埃比尼泽, 英国建筑师

Huelsenback, (二十世纪) 许尔森贝克, 德国画家

Huguet, Jaume(1415/20-1492) 豪姆·乌格特, 西班牙画家

Humbolt (二十世纪) 安博尔, 法国画家

Hunt, William Holman(1827-1910) 威廉·霍尔曼·亨特，
英国画家

Huy Godefroy de (十二世纪) 戈德弗鲁瓦·德·于伊，法
国青铜器制作者

Huy, Renier de (十二世纪) 雷尼埃尔·德·于伊，法国
青铜器制作者

Huysmans, Cornelis(1648-1727) 科内利斯，赫伊斯曼斯，
佛兰德画家

Ictinus (公元前五世纪) 伊克蒂努斯，古希腊建筑师

Il Rosso(?-约1451) 伊尔·罗索，意大利雕塑家

"*Il Spagnoletto*", 见 *Ribera, Jusepe De*

Ingres, Jean Auguste Dominique(1780-1867) 让·奥古斯
特·多米尼克·安格尔，法国画家

Inness, George(1825-1894) 乔治·英尼斯，美国画家

Isidorus of Miletus (六世纪) 伊西多鲁斯，希腊建筑师

Isidorus, the Younger (六世纪) 小伊西多鲁斯，希腊建
筑师

Iuvara, Filippo(1685-1735) 菲利波·尤瓦拉，意大利建筑
师

Jacob, Georges(1739-1814) 乔治·雅各布，法国家具设计
师

Jacob, Georges II(?-1803) 乔治·雅各布第二，法国家具设计师

Jacob-Desmalter(1770-1841) 雅各布—德斯马尔特，法国家具设计师

Jansens, Abraham(约1575-1631) 亚伯拉罕·扬森斯，佛兰德画家

Jefferson, Thomas(1743-1826) 托马斯·杰斐逊，美国政治家、建筑师

Jenney, William Le Baron(1837-1907) 威廉·勒·巴隆·詹尼，美国建筑师、工程师

John, Gwendolen Mary(1876-1939) 格温多伦·玛丽·约翰，英国画家

Jones, Inigo(1573-1652) 伊尼戈·琼斯，英国建筑师

Jongkind Johann Barthold(1819-1891) 约翰·巴托尔德·容金德，荷兰画家

Jordaens, Jacob(1593-1678) 雅各布·约丹斯，佛兰德画家

Jourdain, Francis(1847-1935) 弗朗西斯·儒尔丹，法国建筑师

Juni, Juan de(约1506-1577) 胡安·德·胡尼，西班牙雕塑家、建筑师

Kalff, Willem(1619/22-1693) 威廉·卡尔夫，荷兰画家

Kandinsky, Wassily(1886-1944) 瓦西利·康定斯基，俄国画家

Kaulbach, Wilhelm von(1805-1874) 威廉·冯·考尔巴赫，德国画家

Keene, Charles Samuel(1823-1891) 塞缪尔·查尔斯·基恩，英国画家

Kent, William(约1685-1758) 威廉·肯特，英国建筑师、画家

Keyser, Nicaise de(1813-1887) 尼凯斯·德·凯泽，比利时画家

Kirchner, Ernst Ludwig(1880-1938) 恩斯特·路德维希·基希纳，德国画家

Kisling, Moise(1891-1953) 莫伊斯·基斯林，法国画家

Kiyonaga, Torii(1752-1815) 鸟居清长，日本画家

Klee, Paul(1879-1940) 保罗·克利，瑞士画家

Klenze, Leo von(1784-1864) 莱奥·冯·克伦策，德国建筑师

Klerk, Michael de(1884-1923) 米哈尔·德·克莱克，荷兰建筑师

Knaths, Karl(1891-) 卡尔·克纳思，美国画家

Knöbelsdorff, Georg Wenceslaus(1699-1753) 格奥尔格·文策斯劳斯·克内贝尔斯多尔夫，德国画家、建筑师

Kokoschka, Oskar(1886-) 奥斯卡·科柯施卡，奥地利画家

Koll, Helmuth (二十世纪) 赫尔穆特·科尔，法国画家

Koninck, Philip de(1619-1688) 菲利普·德·科宁克，荷兰画家

Korin(1658-1716) 光琳，日本画家

Krafft, Adam(约1455/60-1509) 亚当·克拉夫特, 德国雕塑家

Kuhn, Walt(1880-1949) 沃尔特·库恩, 美国画家

Labrouste, Henri(1801-1875) 亨利·拉布鲁斯特, 法国建筑师

Lachaise, Gaston(1882-1935) 加斯顿·拉蔡斯, 美国雕塑家

La Fresnaye, Roger de(1885-1925) 罗歇·德·拉弗雷内, 法国画家

Lagneau, Pierre (十七世纪) 皮埃尔·拉尼奥, 法国画家

Lalique, René (十九世纪) 勒内·拉利克, 法国工艺美术家

Lam, Wilfredo(1902-) 维尔弗里多·拉姆, 古巴画家

Lambot, Joseph-Louis (十九世纪) 约瑟夫·路易·朗博, 法国工程师

Lancret, Nicolas(1690-1743) 尼古拉·朗克雷, 法国画家

Lanfranco, Giovanni(1582-1647) 乔瓦尼·兰弗兰科, 意大利画家

Langhans, Carl Gotthard (1732-1808) 卡尔·戈特哈德·朗汉斯, 德国建筑师

Lapicque, Charles (1889 -) 夏尔·拉皮克, 法国画家

Largilliere, Nicolas de (1654-1746) 尼古拉·德·拉吉利埃, 法国画家

Lasne, Jean (二十世纪) 让·拉斯纳, 法国画家

Lastman, Pieter Pietersz (1583-1633) 彼得·彼得斯·拉斯特曼, 荷兰画家

La Tour, Georges de (1593-1652) 乔治·德·拉图尔, 法国画家

La Tour, Maurice Quentin de (1704-1788) 莫里斯·康坦·德·拉图尔, 法国画家

Latrobe, Benjamin Henry (1764-1820) 本杰明·亨利·拉特罗布, 美国建筑师、工程师

Laurana, Luciano (?-1479) 卢恰诺·劳拉纳, 意大利建筑师

Laurano, Francesco (约 1425-1502) 弗朗切斯科·劳拉诺, 意大利雕塑家、建筑师

Laurencin, Marie (1885- 1956) 玛丽·洛朗森, 法国画家

Laurens, Henri (1885-) 亨利·洛朗斯, 法国雕塑家

Lawrence, Sir Thomas (1769- 1830) 托马斯·劳伦斯爵士, 英国画家

Le Brun, Charles (1619-1690) 夏尔·勒布伦, 法国画家

Le Corbusier (1887-1965) 勒科尔比西埃, 瑞士建筑师、雕塑家、画家、评论家

Ledoux, Claude Nicolas (1736-1806) 克洛德·尼古拉·勒杜, 法国建筑师

Le Doux, Picard (二十世纪) 皮卡尔·勒杜, 法国工艺美术家

Le Fauconnier, Henri (1881-1946) 亨利·勒福科尼埃, 法

国画家

Lefuel, Hector Martin(1810-1880) 埃克托尔·马丹·勒菲埃尔, 法国建筑师

Léger, Fernand(1881-1955) 费尔南·莱热, 法国画家

Lehmbruck, Wilhlem(1881-1919) 威廉·勒姆布鲁克, 德国雕塑家、画家、诗人

Leibl, Wilhelm(1844-1900) 威廉·莱布尔, 德国画家

Le Lorrain, Robert(1666-1743) 罗贝尔·勒洛兰, 法国雕塑家

Lely, Sir Peter(1618-1680) 彼得·莱利爵士, 英国画家

Le Moal, (二十世纪) 勒莫阿尔, 法国画家

Lemot, François Frederic(1772-1827) 弗朗索瓦·弗雷德里克·勒莫, 法国雕塑家

Lemoyne, François(1688-1737) 弗朗索瓦·勒穆瓦纳, 法国画家

Lemoyne, Jean Baptiste(1704-1778) 让·巴蒂斯特·勒穆瓦纳, 法国雕塑家

Le Nain, Antoine(约1588-1648) 安托万·勒南, 法国画家

Le Nain, Louis(约1593-1648) 路易·勒南, 法国画家

Le Nain, Mathieu(约1607-1677) 马蒂厄·勒南, 法国画家

Lenbach, Franz von(1836-1904) 弗朗茨·冯·伦巴赫, 德国画家

Lenoble, Emile (二十世纪) 埃米尔·勒诺布尔, 法国工艺美术家

L'Enfant, Pierre Charles(1754-1825) 皮埃尔·夏尔·朗

方, 美国建筑师、工程师

Le Nôtre, André(1613-1700) 安德烈·勒诺特尔, 法国建筑师

Leonardo da Vinci(1452-1519) 莱奥纳尔多·达·芬奇, 意大利画家、雕塑家、建筑师、工程师、科学家、作家

Leoni, Pompeo(约1533-1608) 蓬佩奥·莱奥尼, 意大利雕塑家

Léonid, (二十世纪) 莱奥尼, 法国画家

Le Prince family (十六世纪) 勒普兰斯家族, 法国玻璃器皿制造者

Lescot, Pierre(约1515-1578) 皮埃尔·莱斯科, 法国建筑师

Le Sueur, Eustache(1616-1655) 厄斯塔什·勒絮尔, 法国画家

Leu, Hans, the Younger(约1490-1531) 小汉斯·洛伊, 瑞士画家

Le Vau, Louis(1612-1670) 路易·勒沃, 法国建筑师

Levine, Jack(1915-) 杰克·莱文, 美国画家

Lewis, Wydham(1884-1957) 温德姆·刘易斯, 英国画家

Leydon, Lucas Van(1489/94?-1533) 吕卡斯·范·莱伊登, 佛兰德画家

Leyden, Nicolas Gerhaert Van(约1420/30-约1473) 尼古拉·格哈特·范·莱登, 德国雕塑家

Leyster, Judith Jansdr(1609-1660) 于迪特·扬斯德尔·莱伊斯特尔, 荷兰画家

Lhote, André(1885-1962) 安德烈·洛特, 法国画家、评论

家

Licinio, Giovanni Antonio, 见 *Pordenone*

Liebermann, Max(1847-1935) 马克斯·利贝曼, 德国画家

Ligorio, Pirro(约1500-1583) 皮罗·利戈里奥, 意大利建筑师、画家、文物研究家

Limbourg, Hennequin de (十四世纪下半叶—十五世纪上半叶) 赫内克温·德·林堡, 佛兰德画家

Limbourg, Jan (十四世纪下半叶—十五世纪上半叶) 扬·林堡, 佛兰德画家

Limbourg, Pol (十四世纪下半叶—十五世纪上半叶) 波尔林堡, 佛兰德画家

Limouse, (二十世纪) 利穆斯, 法国画家

Limousin, Léonard (十六世纪) 莱奥纳昂·利穆赞, 法国工艺美术家

Lipchitz, Jacques(1891-) 雅克·利普奇茨, 立陶宛雕塑家

Lippi, Fra Filippo (1406-1469) 菲利波·利皮修士, 意大利画家

Lisboa, Antonio Francisco 见 *Aleijadinho*

Lochner, Stefan(约1410-1451) 斯特凡·洛赫纳, 德国画家

Lombardo, Pietro(约1435-1515) 彼得罗·隆巴尔多, 意大利雕塑家、建筑师

Longhena, Baldassare(1598-1682) 巴尔达萨雷·隆盖纳, 意大利建筑师

Longhi, Alessandro(1733-1813) 亚历山德罗·隆吉, 意大利画家

Longhi, Pietro(1702-1785) 彼得罗·隆吉, 意大利画家

Loos, Adolf(1870-1933) 阿道夫·洛斯, 奥地利建筑师、评论家

Lorenzetti, Ambrogio (十四世纪) 安布罗焦·洛伦泽蒂, 意大利画家

Lorenzetti, Pietro (十四世纪) 彼得罗·安布罗焦, 意大利画家

Lorjou, Bernard(1908-) 贝尔纳·洛尔儒, 法国画家

Lorrain, 见 *Claude Lorrain*

Lotto, Lorenzo(约1480-1556) 洛伦佐·洛托, 威尼斯画家

Louis, Seraphine(1864-1942) 塞拉菲娜·路易, 法国画家

Louis, Victor(1735-1807/10) 维克托·路易, 法国建筑师

Ludovice, Joao Frederico(1670-1752) 若奥·弗雷德里科·卢多维塞, 葡萄牙建筑师

Luini, Bernardino(约1480/90-1532) 贝尔纳迪诺·卢伊尼, 米兰画家

Lurçat, André(1892-) 安德烈·吕尔萨, 法国建筑师

Lurçat, Jean(1892-1966) 让·吕尔萨, 法国画家

Lyon, Corneille de (十六世纪) 科尔内耶·德·利翁, 法国画家

Lysippus of Sicyon (公元前四世纪) 利西普斯, 古希腊雕塑家

Mabuse, (Jan Gossaert, 约1478-1533) 马比斯, 佛兰德画家

McIntyre, Samuel(1757-1811) 塞缪尔·麦金太尔, 美国建筑师、雕塑家

Macke, August (1887-1914) 奥古斯特·马克, 德国画家

Mackintosh, Charles Rennie(1868-1928) 查尔斯·伦尼·麦金托什, 苏格兰建筑师

Machuca, Pedro(?-1500) 佩德罗·马丘卡, 西班牙建筑师、画家

Maderna, Carlo(1556-1629) 卡洛·马代尔纳, 意大利建筑师

Magnasco, Alessandro(1667-1749) 亚历山德罗·马尼亚斯科, 意大利画家

Maiano, Benedetto da(约1442-1497) 贝内代托·达·马亚诺, 意大利雕塑家、建筑师

Maiano, Giuliano da(1432-1490) 朱利亚诺·达·马亚诺, 意大利建筑师、雕塑家

Maillol, Aristide(1861-1944) 阿里斯蒂德·马约尔, 法国雕塑家、画家

Maitani, Lorenzo(约1275-1330) 洛伦佐·马伊塔尼, 意大利建筑师、雕塑家

Majorelle, Louis(1859-1926) 路易·马若雷尔, 法国家具设计师

Mallet-Stevens, Robert(1886-1945) 罗贝尔·马莱—史蒂文斯, 法国建筑师

Mander, Carel Van(1548-1604) 卡勒尔·范·芒德尔, 佛兰德画家、诗人、传记作家

Manessier, Alfred(1911-) 阿尔弗雷德·马内西埃, 法国画家

Manet, Edouard(1832-1883) 爱德华·马内, 法国画家

Manguin (1874-1945) 芒甘, 法国画家

Manolo, (1872-1945) 马诺洛, 西班牙雕塑家

Mansart, François(1598-1666) 弗朗索瓦·芒萨尔, 法国建筑师

Manship, Paul Howard(1885-1966) 保罗·霍华德·曼希普, 美国雕塑家

Manteggazza, Antonio(?-1489) 安东尼奥·曼泰加扎, 意大利雕塑家

Manteggazza, Cristoforo(?-1482) 克里斯托福罗·曼泰加扎, 意大利雕塑家

Mantegna, Andrea(1431-1506) 安德烈亚·曼泰尼亚, 意大利画家

Marc, Franz(1880-1916) 弗朗茨·马尔克, 德国画家

Marchand, André(1907-) 安德烈·马尔尚, 法国画家

Marcoussis, Pole(1883-1941) 波莱·马科西斯, 西班牙画家

Margaret of Austris (十六世纪) 玛加丽特, 奥地利建筑师、雕塑家

Marin, John(1870-1953) 约翰·马林, 美国画家

Marini, Marino(1901-) 马里诺·马里尼, 意大利雕塑家、画家

Marquet, Albert(1875-1947) 阿尔贝·马尔凯, 法国画家

Martelange, Etienne(1569-1641) 艾蒂安·马泰朗热, 法国建筑师

Martini, 见 *Simone Martini*

Masaccio, (1401-1428) 马萨乔, 佛罗伦萨画家

Masolino da Panicale(1383-1447?) 马索利诺·达·帕尼加莱, 意大利画家

Masson, André(1896-) 安德烈·马松, 法国画家

Master Matthew (十一世纪) 马修画师, 西班牙雕塑家

Master of Moulins (十五世纪) 穆兰画师, 法国画家

Master of the Upper Rhine (十五世纪) 上莱茵画师, 德国画家

Mategot, Mathieu (二十世纪) 马蒂厄·马泰戈, 法国工艺美术家

Mateo di Giovanni (约1435-1495) 马泰奥·迪·乔瓦尼, 意大利画家

Matisse, Henri Emile(1869-1954) 亨利·埃米尔·马蒂斯, 法国画家、雕塑家

Matsys, Quentin(1466-1530) 昆廷·马特西斯, 佛兰德画家

Maulpertsch, Franz Anton(1724-1796) 弗朗茨·安东·毛尔佩奇, 奥地利画家

Maurer, Alfred Henry(1868-1932) 艾尔弗雷德·亨利·莫勒, 美国画家

Mazzoni, Guido(?-1518) 圭多·马佐尼, 意大利雕塑家、画家

Meidias (公元前五世纪) 米季亚斯, 古希腊饰瓶画家

Meissonier, Ernest(1815-1891) 欧内斯特·梅索尼埃, 法国画家

Meissonier, Juste Aurele(1693-1750) 朱斯特·奥雷尔·梅索尼埃, 法国画家、雕塑家、建筑师

Melville, Herman (十九世纪) 赫尔曼·梅尔维尔, 美国画家

Memling, Hans(约1435-1494) 汉斯·梅林, 佛兰德画家

Mena, Pedro de(1628-1688) 佩德罗·德·梅纳, 西班牙雕塑家

Mengs, Anton Raphael(1728-1779) 安东·拉斐尔·门斯, 德国画家

Menzel, Adolf von(1815-1905) 阿道夫·冯·门策尔, 德国画家

Mercier, Jacques le(1585-1654) 雅克·勒梅西埃, 法国建筑师

Mercier, Philippe(1689-1760) 菲利普·梅西埃, 法国画家

Merrill, John(1896-) 约翰·梅里尔, 美国建筑师

Metsu, Gabriel(1629-1667) 加布里尔·梅齐, 荷兰画家

Metzinger, Jean(1883-1956) 让·梅赞热, 法国画家

Meulen, Adam Frans Van der(1632-1690) 亚当·弗兰斯·范·德尔·默伦, 佛兰德画家

Michel, Georges(1763-1843) 乔治·米歇尔, 法国画家

Michelangelo Buonarroti, (1475-1564) 米开朗琪罗·博纳罗蒂, 意大利画家、雕塑家、建筑师、诗人

Michelozzo, Michelozzi(1396-1472) 米凯洛齐·米凯洛佐,

意大利雕塑家、建筑师

Mieris, Frans Van(1635-1681) 弗兰斯·范·米里斯, 荷兰画家

Mignard, Pierre(1610-1695) 皮埃尔·米尼亚尔, 法国画家

Mignon, Abraham(1640-1679) 亚伯拉罕·米格农, 德国画家

Millais, John Everett(1829-1896) 约翰·埃弗雷特·米莱, 英国画家

Millet, Jean François(1814-1875) 让·弗朗索瓦·米勒

Minho Douro (十八世纪) 米尼奥·多罗, 葡萄牙建筑师

Minne, George(1866-1941) 乔治·米纳, 佛兰德雕塑家

Mino da Fiesole(1429-1484) 米诺·达·菲耶索莱, 意大利雕塑家

Miro, Joan(1893-1983) 霍安·米罗, 西班牙画家

Modigliani, Amedeo(1884-1920) 阿梅代奥·莫迪利亚尼, 意大利画家、雕塑家

Mohammed, Sultan (十六世纪) 苏丹·穆罕默德, 波斯画家

Mohammed, Ustad (十六世纪) 乌斯塔德·穆罕默德, 波斯画家

Momper, Joos de(1564-1635) 约斯·德·蒙珀尔, 佛兰德画家

Monaco, Lorenzo(1370/71-1425) 洛伦佐·莫纳什, 意大利画家

Mondrian, Piet(1872-1944) 皮特·蒙德里安, 荷兰画家

Monet, Claude Oscar(1840-1926) 克洛德·奥斯卡·莫内，法国画家

Monier, Joseph (十九世纪) 约瑟夫·莫尼埃，法国园林设计师

Montanes, Juan Martinez(1568-1649) 胡安·马丁内斯·蒙塔涅斯，西班牙雕塑家、建筑师

Montereau, Pierre de(?-1267) 皮埃尔·德·蒙特雷奥，法国建筑师

Montferrand, August Ricard de(1786-1858) 奥古斯特·里卡尔·德·蒙费朗，俄国建筑师

Moore, Henry(1898-) 亨利·穆尔，英国雕塑家、画家、作家

Mor, Anthonis(1517-1576/77) 安东尼斯·莫尔，荷兰画家

Morales, Luis de(约1510-1586) 路易斯·德·莫拉莱斯，西班牙画家

Moreau, Gustave(1826-1898) 居斯塔夫·莫罗，法国画家

Moreau, Louis Gabriel, the Elder(1740-1806) 路易·加布里埃尔·莫罗，法国画家

Moreau, Luc Albert(1882-1948) 吕克·阿尔贝·莫罗，法国画家

Moretto da Brescia (1498-1554) 莫雷托·达·布雷夏，意大利画家

Morisot, Berthe(1841-1895) 贝尔特·莫里索，法国画家

Moro, Antonio, 见 *Mor, Anthonis*

Moroni, Giovanni Battista(约1525-1578) 乔瓦尼·巴蒂斯

塔·莫罗尼，意大利画家

Morris, William(1834-1896) 威廉·莫里斯，英国艺术家、作家

Mothe, Vellin de la（十八世纪） 瓦兰·德·拉莫特，法国建筑师

Motherwell, Robert(1915-) 罗伯特·马瑟韦尔，美国画家

Mount, William Sidney(1807-1868) 威廉·西德尼·蒙特，美国画家

Mueller, Otto(1874-1930) 奥托·米勒，德国画家

Multscher, Hans(约1400-1467) 汉斯·穆尔特舍尔，德国雕塑家

Munch, Edvard(1863-1944) 爱德华·蒙克，挪威画家

Mundie（二十世纪） 芒迪，美国建筑师

Murillo, Bartolome Esteban(1617-1682) 巴托洛梅·埃斯特万·穆里略，西班牙画家

Muthesius, Hermann(1861-1927) 赫尔曼·穆特西乌斯，德国建筑师

Myron,（公元前五世纪） 米龙，古希腊雕塑家

Nanni d' Antonio di Banco(约1384-1421) 南尼·迪·安东尼奥·迪·班科，意大利雕塑家

Nanteuil, Robert de(1623-1678) 罗贝尔·德·南特伊，法国画家

Nash, John(1752-1835) 约翰·纳什，英国建筑师

Nasoni, Niccolo(?-1773) 尼科洛·纳索尼, 意大利建筑师、画家

Nattier, Jean Marc(1683-1766) 让·马克·纳蒂埃, 法国画家

Neroccio di Bartommeo Landi(1447-1500) 内罗乔·迪·巴尔托洛梅奥·兰迪, 意大利画家、雕塑家

Netscher, Gaspar(1635/ 36-1684) 加斯帕尔·内茨赫尔, 荷兰画家

Neumann, Johann Balthazar(1687-1753) 约翰·巴尔塔扎尔·诺伊曼, 德国建筑师

Niccolo dell'Abbate(1509/12-1571) 尼科洛·德尔·阿巴特, 意大利画家

Niccolo dell'Arca(1435-1494) 尼科洛·德尔·阿尔卡, 意大利雕塑家

Nicholson, Ben(1894-) 本·尼科尔森, 英国画家

Niemeyer, Oscar(1907-) 奥斯卡·涅梅耶尔, 巴西建筑师

Nikosthenes (公元前六世纪) 尼科斯塞内斯, 古希腊制陶者

Nolde, Emile (1867-1956) 埃米尔·诺尔德, 德国画家

Noort, Adam Van (1562-1641) 亚当·范·诺尔特, 佛兰德画家

Notke, Bernt (约1440-1509) 伯恩特·诺特克, 德国雕塑家、画家

Oggiono, Marco d' (约1475-1530) 马尔科·迪·奥焦诺,

米兰画家

Oignies, Hugo d' (十三世纪) 雨果·德·瓦格尼, 法国青铜器制作者

Oleffe, (1867-1932) 奥勒夫, 比利时画家

Oliver, Isaac (约1565?-1617) 伊萨克·奥利弗, 英国画家

Oppenordt, Gilles Marie (1672-1742) 吉尔·玛丽·奥佩诺尔特, 法国建筑师

Opsomer, (1878-) 奥普索默尔, 比利时画家

Orcagna, Andrea (约1308-1368) 安德烈亚·奥尔卡尼亚, 意大利画家、雕塑家、建筑师

Orley, Bernard Van (约1492- 1542) 贝尔纳德·范·奥尔莱伊, 佛兰德画家

Orloff, Chana (1888-) 莎娜·奥尔洛夫, 俄国雕塑家

Orozco, Jose Clemente (1883-1949) 何塞·克莱门特·奥罗斯科, 墨西哥画家

Ortiz, Manuel Angelico (二十世纪) 曼努埃尔·安赫利科·奥尔蒂斯, 西班牙画家

Ostade, Adriaen Van (1610-1685) 阿德里安·范·奥斯塔德, 荷兰画家

Ostade, Issac Van (1621-1649) 伊萨克·范·奥斯塔德, 荷兰画家

Oud, Jacobus Johannes Pieter (1890-1963) 亚科比斯·约翰内斯·彼得·奥德, 荷兰画家

Oudot, Roland (1897-) 罗兰·乌多, 法国画家

Oudry Jean Baptiste (1686-1755) 让·巴蒂斯特·乌德里, 法国画家

Overbeck, Johann Friedrich(1789-1869) 约翰·弗里德里希·奥韦尔贝克, 德国画家

Owings, Nathaniel A.(1903-) 纳撒尼尔·A·奥因斯, 美国建筑师

Ozenfant, Amedee(1886-1966) 阿梅代·奥藏方, 法国画家、理论家

Paalen, Wolfgang(1905) 沃尔夫冈·帕伦, 德国画家

Pacher, Michael (约1435-1498) 米夏埃尔·帕赫尔, 德国雕塑家、画家

Paeonius (公元前五世纪) 佩奥尼乌斯, 古希腊雕塑家

Pajou, Augustin (1730-1809) 奥古斯坦·帕儒, 法国雕塑家

Palissy, Bernard (约1510-1590) 贝尔纳·帕利西, 法国陶陶瓷制造者

Palladio, Andrea (1508-1580) 安德烈亚·帕拉迪奥, 意大利建筑师

Palma Vecchio, (约1480-1528) 帕尔马·韦基奥, 威尼斯画家

Palmer, Samuel(1805-1881) 塞缪尔·帕尔默, 英国画家

Pannini, Giovanni Paolo(1691/ 92-1765) 乔瓦尼·保罗·潘尼尼, 意大利画家

Parmigianino (1503-1541) 帕尔米贾尼诺, 意大利画家

Parrhasius (公元前五世纪) 帕尔阿西乌斯, 古希腊画家

Pascin, Jules(1885-1930) 朱尔·帕森, 法国画家

Pasture, Roger de la, 见 *Weyden, Rogier Van der*

Patelliere, Amedee de la(1890-1932) 阿梅代·德·拉·帕特利埃尔, 法国画家

Pater, Jean Batiste Joseph(1695-1736) 让·巴蒂斯特·约瑟夫·帕泰尔, 法国画家

Patinir, Joachim de(约1485-1524) 若阿基姆·德·帕蒂尼尔, 佛兰德画家

Paxton, Sir Joseph(1803-1865) 约瑟夫·帕克斯顿爵士, 英国园林设计师、建筑师

Peale, Charles Willson(1741-1827) 查尔斯·威尔森·皮尔, 美国画家

Pechstein, Max(1881-1955) 马克斯·佩希斯泰因, 德国画家

Penicaud, Jean II (十六世纪) 让·佩尼科德第二, 法国珐琅制作者

Penicaud family (十六世纪) 佩尼科德家族, 法国珐琅制作者

Percier, Charles(1764-1838) 夏尔·佩尔西埃, 法国建筑师

Percier, Pierre Fontaine(1762-1853) 皮埃尔·方坦·佩尔西埃, 法国建筑师

Pereira, Irene Rice(1907/-) 艾琳·赖斯·佩雷拉, 美国画家

Permecke, Constant(1886-1965) 康斯坦·佩尔梅克, 比利时画家、雕塑家

Perrault, Claude(1613-1688) 克洛德·佩罗, 法国建筑师

Perreal, Jean(约1455/ 60-1530) 让·佩雷阿尔, 法国画家、建筑师、雕塑家

Perret, Auguste(1874-1954) 奥古斯特·佩雷, 法国建筑师

Perret, Gustave(1876-1952) 居斯塔夫·佩雷, 法国建筑师

Perrier, François(1590-1650) 弗朗索瓦·佩里埃, 法国画家

Perroneau, Jean-Baptiste(1715-1783) 让·巴蒂斯特·佩罗诺, 法国画家

Perugino (约1450-1523) 佩鲁吉诺, 意大利画家

Peruzzi, Baldassare(1481-1536) 巴尔达萨雷·佩鲁齐, 意大利画家、建筑师

Pesne, Antoine(1683-1757) 安托万·佩斯纳, 法国画家

Phidias (公元前五世纪) 菲季亚斯, 古希腊雕塑家

Piazzetta, Giovanni Battista(1683-1754) 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮亚泽塔, 意大利画家

Picabia, Francis(1878-1953) 弗朗西斯·皮卡比亚, 法国画家

Picasso, Pablo(1881-1973) 巴勃罗·毕加索, 西班牙画家、雕塑家

Piero della Francesca(1410/ 20-1492) 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡, 意大利画家

Piero, di Cosimo(1462-1521) 皮耶罗·迪·科西莫, 意大利画家

Pietro, Sanò di, 见 *Sano di Pietro*

Pigalle, Jean Baptiste(1714-1785) 让·巴蒂斯特·皮加尔,

法国雕塑家

Pignon, Edouard(1905-) 爱德华·皮尼翁, 法国画家

Pilon, Germain(约1530-1590) 热尔曼·皮隆, 法国雕塑家

Piloty, Karl von(1826-1886) 卡尔·冯·皮洛蒂, 德国画家

Pinaigrier, Robert (十六世纪) 罗贝尔·皮内格里埃, 法国画家

Pinturicchio, Il(约1454-1513) 伊尔·平图里基奥, 意大利画家

Piombo, Sebastiano del, 见 *Sebastiano del Piombo*

Pisanelo, Antonio(1395前 -约1455) 安东尼奥·皮萨内洛, 意大利画家

Pisano, Andrea(1290/ 95-约1349) 安德烈亚·皮萨诺, 意大利雕塑家

Pisano, Antonio, 见 *Pisanelo, Antonio*

Pisano, Giovanni(约1259-1314后) 乔瓦尼·皮萨诺, 意大利雕塑家

Pisano, Nicola (十三世纪) 尼古拉·皮萨诺, 意大利雕塑家

Pisano, Nino (?-1368前) 尼诺·皮萨诺, 意大利雕塑家

Pissarro, Camille (1830-1903) 卡米耶·毕沙罗, 法国画家

Planson (二十世纪) 普朗松, 法国画家

Pleydenwurf, Hans (约1420-1472) 汉斯·普莱登武夫, 德国画家

Poelenburgh, Cornelis Van (1586-约1595) 科内利斯·范·

普伦比尔赫，荷兰画家

PoeppeImann, Matthaus Daniel (1662-1736) 马特乌斯·
丹尼尔·珀佩尔曼，德国建筑师

Poiret, Paul (二十世纪) 保罗·普瓦雷，法国画家

Polaert (十九世纪) 波拉尔特，比利时建筑师

Pollack, Jan (1482后-1519) 扬·波拉克，德国画家

Pollaiuolo, Antonio del (1431-1498) 安东尼奥·德尔·波
拉伊奥洛，意大利雕塑家、画家

Pollaiuolo, Piero del (约1443-约1496) 皮耶罗·德尔·波拉
伊奥洛，意大利画家

Pollock, Jackson (1912-1956) 杰克逊·波洛克，美国画家

Polyclitus (公元前五世纪) 波利克利图斯，古希腊雕塑家

Polygnotus of Thasos (公元前五世纪) 波利格诺图斯，古希
腊画家

Polymedes (公元前六世纪) 波利米德斯，古希腊雕塑家

Pompon(1855-1933)蓬蓬，法国雕塑家

Poncelet (二十世纪) 蓬斯莱，法国画家

Pontifs, Guillaume (十五世纪) 纪尧姆·蓬蒂夫斯，法国建
筑师

Pontormo (1494-1556/57) 蓬托尔莫，意大利画家

Pordenone(1483/84-1538) 波尔代诺内，意大利画家

Porta, Giacomo della(1533-1602) 贾科莫·德拉·波尔塔，
意大利建筑师

Porta, Guglielmo della(约1490-1577) 古列尔莫·德拉·波
尔塔，意大利雕塑家、建筑师

Portinari, Candido(1903-1962)坎迪多·波蒂纳里，巴西画家

Pot, Hendrijk Gerritsz(约1585-1657) 亨德里克·格里茨·波特，荷兰画家

Potter, Frank Huddleston (1845-1887)弗兰克·赫德尔斯通·波特，英国画家

Potter, Paul(1625-1654) 保罗·波特尔，荷兰画家

Poussin, Nicolas(1594-1665) 尼古拉·普桑，法国画家

Powers, Hiram(1805-1873) 海勒姆·鲍尔斯，美国雕塑家

Pozzo, Andrea(1642-1709) 安德烈亚·波佐，意大利画家

Pradier, Jean Jacques(1792-1852) 让·雅克·普拉迪埃，法国雕塑家

Prampolini, Enrico(1894-1956) 恩里科·普兰波利尼，意大利画家

Prandtauer, Jakob(1660-1726) 雅各布·普兰德陶尔，奥地利建筑师

Praxiteles of Athens（公元前四世纪） 普拉克西泰莱斯，古希腊雕塑家

Predis, Ambrogio de（十五世纪） 安布罗焦·德·普雷迪斯，意大利画家

Preyrisac, Jean（二十世纪） 让·普雷里萨克，法国画家

Primaticcio, Francesco(1504-1570) 弗朗切斯科·普里马蒂乔，意大利画家

Prud'hon, Pierre Paul(1758-1823) 皮埃尔·保罗·普律东，法国画家

Pucelle, Jean (十四世纪) 让·皮塞尔·法国画家

Puget, Pierre(1620-1694)皮埃尔·皮热,法国雕塑家、画家、建筑师

Pugin, Augustus Welby Northmore(1812-1852) 奥古斯塔斯·韦尔比·诺思莫尔·普金,英国建筑师、理论家

Puvis de Chavannes, Pierre(1824-1898) 皮埃尔 皮维斯·德·夏瓦纳,法国画家

Puy, Jean(1876-1960) 让·皮伊,法国画家

Quarenghi, Giacomo(1744-1817) 贾科莫·夸伦吉,俄国建筑师

Quarton, Enguerrand(约1420-约1470) 昂盖朗·卡东,法国画家

Queirolo (十七世纪) 奎伊罗洛,意大利雕塑家

Quellin, Erasmus(1607-1678) 厄拉斯米斯·奎林,佛兰德画家

Quercia, Jacopo della(约1374-1438) 雅各布·德拉·奎尔恰,意大利雕塑家

Quesnel, François(1543-1619) 弗朗索瓦·凯内尔,法国画家

Quesnel, Nicolas(1543-1632) 尼古拉·凯内尔,法国画家

Quesnel, Pierre(?-约1547) 皮埃尔·凯内尔,法国画家

Raeburn, Sir Henry(1756-1823) 亨利·雷伯恩爵士,苏格兰画家

Rainaldi, Girolamo(1570-1655) 吉罗拉莫·拉伊纳尔迪,
意大利建筑师

Ramee, Joseph J. (十八世纪) 约瑟夫·丁·拉梅, 美国建
筑师

Ramsay, Allan(1713-1784) 阿伦·拉姆齐, 英国画家

Raphael, (1483-1520) 拉斐尔, 意大利画家、建筑师

Rastrelli, Bartolommeo Francesco(1700-1771) 巴尔托洛
梅奥·弗朗切斯科·拉斯特雷利, 俄国建筑师

Rattner, Abraham(1895-) 亚伯拉罕, 美国画家

Ray, Man(1890-) 曼·雷, 美国摄影家、画家

Redon, Odilon(1840-1916) 奥迪隆·雷东, 法国画家

Régamey, Father (二十世纪) 雷加梅教士, 法国工艺美术家

Regnault, Jean Baptiste(1754-1829) 让·巴蒂斯特·勒尼奥,
法国画家

Reid, Jervanos (二十世纪) 杰瓦诺斯·里德, 美国建筑师

Rembrandt Van Rijn(1606-1669) 伦勃朗·范·雷伊恩,
荷兰画家

Renaudin (十七世纪) 勒诺丹, 法国雕塑家

Reni, Guido(1575-1642) 圭多·雷尼, 意大利画家

Renoir, Pierre Auguste(1841-1919) 皮埃尔·奥古斯特·雷
诺阿, 法国画家、雕塑家

Rethel, Alfred(1816-1859) 阿尔弗雷德·雷特尔, 德国画家

Reynolds, Sir Joshua(1723-1792) 乔舒亚·雷诺兹爵士, 英
国画家、作家

Ribalta, Francisco(约1555-1628) 弗朗西斯科·里瓦尔塔,

西班牙画家

Ribera, Jusepe de(Lo Spagnoletto) 胡塞佩·里维拉, 西班牙画家

Ribera, Pedro(1722-1790) 佩德罗·里维拉, 西班牙建筑师

Riccio, Andrea(约1470-1532) 安德烈亚·里乔, 意大利建筑师、雕塑家

Richardson. Henry Hobson(1838-1886) 亨利·霍布森·理查森, 美国建筑师

Richier, Germaine (二十世纪) 热尔梅娜·里希埃, 法国画家

Richier, Ligier(约1500-1566/ 67) 利吉埃·里希埃, 法国雕刻家

Riemenschneider, Tilman(约1460-1531) 蒂尔曼·里门施奈德, 德国雕塑家

Rigaud, Hyacinthe(1659-1743) 亚森特·里戈, 法国画家

Rimmer, William(1816-1879) 威廉·里默, 美国画家、雕塑家

Rinaldi (十八世纪) 里纳尔迪, 意大利建筑师

Risueno, José(?-1721) 何塞·里苏埃诺, 西班牙雕塑家

Rivera, Diego(1886-1957) 迭戈·里维拉, 墨西哥画家

Rizzo, Antonio(?-1499/1500) 安东尼奥·里佐, 意大利雕塑家、建筑师

Robbia, Luca della(1399/1400-1482) 卢卡·德拉·罗比亚, 意大利雕塑家

Robert, Hubert(1733-1808) 于贝尔·罗贝尔, 法国画家

Roberti, Ercole de(约1450-1496) 埃尔科莱·德·罗贝蒂，意大利画家

Robin (二十世纪) 罗班，法国画家

Robusti, Jacopo, 见 *Tintoretto*

Roche, Serge (二十世纪) 塞尔日·罗什，法国家具设计师

Rodin, Auguste(1840-1917) 奥古斯特·罗丹，法国雕塑家

Rodriguez, Ventura(1717-1785) 本图拉·罗德里格斯，西班牙建筑师

Roebing, John Augustus(1806-1869) 约翰·奥古斯塔斯·罗布林，美国工程师

Roebing, Washington (二十世纪) 华盛顿·罗布林，美国工程师

Rohner (二十世纪) 罗内，法国画家

Romano, Giulio, 见 *Giulio Romano*

Romney, George(1734-1802) 乔治·罗姆尼，英国画家

Root, John Wellborn(1850-1891) 约翰·韦尔伯恩·鲁特，美国建筑师

Rossellino, Antonio (1427-1479) 安东尼奥·罗塞利诺，意大利雕塑家

Rossellino, Bernardo (1409-1464) 贝尔纳多·罗塞利诺，意大利建筑师、雕塑家

Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882) 丹特·加布里埃尔·罗塞蒂，英国画家

Rossi (十九世纪) 罗西，意大利建筑师

Rosso, Giovanni Battista, 见 *Il Rosso*

Rouault, Georges (1871-1958) 乔治·鲁奥, 法国画家

Rouen, Jean de (十六世纪) 让·德·鲁昂, 法国雕塑家

*Rousseau, Henri(1844-1910)*亨利·卢梭, 法国画家

Rousseau Jean Jacques (十九世纪) 让·雅克·卢梭, 法国画家

*Rousseau, Pierre Etienne Theodore(1812-1867)*皮埃尔·艾蒂安·泰奥多尔·卢梭, 法国画家

*Roussel, Ker Xavier(1867-1944)*凯尔·格扎维埃·鲁塞尔, 法国画家

*Roux-Spitz, Michel(1888-1957)*米歇尔·鲁一施皮茨, 法国建筑师

*Rowlandson, Thomas(1756/ 57-1827)*托马斯·罗兰森, 英国画家

*Rubens, Peter Paul(1577-1840)*彼得·保罗·鲁本斯, 佛兰德画家

Rude, François (1784-1855) 弗朗索瓦·吕德, 法国雕塑家

Ruhlmann (二十世纪) 吕尔芒, 法国家具设计师

*Ruisdael Jacob Van(1629/ 30?-1681)*雅各布·范·勒伊斯达尔, 荷兰画家

Ruisdael, Salomon Van (1600/ 63?-1670) 萨洛蒙·范·勒伊斯达尔, 荷兰画家

Runge, Philipp Otto (1777-1810) 菲利普·奥托·龙格, 德国画家

Rush,, William(1756-1833) 威廉·拉什, 美国雕塑家

Ruskin, John (1879-1900) 约翰·拉斯金, 英国艺术家、作

家、社会改革家

Ryder, Albert Pinkham(1847-1917) 艾伯特·平卡姆·赖德，美国画家

Saedler, Valerius de(1867-1941) 法莱里乌斯·德·萨勒莱，比利时画家

Saenredam, Pieter Jansz(1597-1665) 彼得·扬斯·萨恩勒丹，荷兰画家

St.-Gaudens, Augustus(1848-1907) 奥古斯塔斯·圣高登斯，美国雕塑家

Saint-Saens, Marc (二十世纪) 马克·圣桑斯，法国工艺美术家

Salviati, Francesco(1510-1563) 弗朗切斯科·萨尔维亚蒂，意大利画家

Salzillo family (十八世纪) 萨尔西洛家族，西班牙雕塑家

Sammartino (十七世纪) 萨马蒂诺，意大利雕塑家

Sanchez Cotan, Juan(1561-1627) 胡安·桑切斯·卡顿，西班牙画家

Sandrart, Joachim von(1606-1688) 约阿希姆·冯·赞德拉尔特，德国画家

Sangallo, Antonio da, the Elder(1455-1535) 老安东尼奥·达·圣加洛，意大利建筑师

Sangallo, Antonio da, the Younger(1483-1546) 小安东尼奥·达·圣加洛，意大利建筑师

Sangallo, Giuliano da(1445-1516) 朱利亚诺·达·圣加洛，意大利建筑师

Sano di Pietro(1406-1481) 萨诺·迪·彼得罗，意大利画家

Sansovino, Jacopo(1486-1570) 雅各布·圣索维诺，意大利建筑师、雕塑家

Sanzio, Raffaello, 见*Raphael*

Sargent, John Singer(1856-1925) 约翰·辛格·萨金特，美国画家

Sarrazin, Jacques(1592-1660) 雅克·萨拉赞，法国建筑师

Sarto, Andrea del(1486-1530) 安德烈亚·德尔·萨尔托，意大利画家

Sassetta(约1400-1450) 萨塞塔，意大利画家

Saupique (1889-) 索皮克，法国雕塑家

Savery, Roelandt Jacobsz(1576-1639) 鲁兰特·雅各布斯·萨弗里，佛兰德画家

Savoldo, Giovanni Girolamo (约1485-1548后) 乔瓦尼·吉罗拉莫·萨沃尔多，意大利画家

Scamozzi, Vincenzo(1552-1616) 温琴佐·斯卡莫齐，意大利建筑师

Schadow, Gottfried(1764-1850) 戈特弗里德·沙多，德国雕塑家

Scheffer, Ary(1795-1858) 阿里·舍菲尔，法国画家、雕塑家

Schinkel, Karl Friedrich von(1781-1841) 卡尔·弗里德里

希·冯·申克尔，德国建筑师

Schlemmer, Oskar(1888-1943) 奥斯卡·施勒默尔，德国画家、雕塑家、作家

Schlüter, Andreas(约 1664-1714) 安德烈亚斯·施吕特尔，德国建筑师、雕塑家

Schmidt-Rottluff, Karl(1884-) 卡尔·施密特-罗特卢夫，德国画家

Schongauer, Martin(1430?-1491) 马丁·顺高尔，德国画家

Scopas of Paros (公元前四世纪) 斯科帕斯，古希腊雕塑家

Scorel, Jan Van(1495-1562) 扬·范·斯科雷尔，荷兰画家、建筑师

Sebastiano del Piombo(约 1485-1547) 塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博，意大利画家

Segall, Lasar(1891-1957) 拉萨尔·塞加尔，巴西画家

Segonzac, Andre Dunoyer de(1884-) 安德烈·迪努瓦耶·德·塞贡扎克，法国画家

Sens, Guillaume de (十二世纪) 纪尧姆·德·桑，法国建筑师

Serlio, Sebastiano(1475-1554) 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥，意大利建筑师、画家

Serna, Ismail de la (二十世纪) 伊斯迈尔·德·拉塞尔纳，西班牙画家

Servaes, Albert(1883-) 阿尔贝·塞尔瓦，比利时画家

Sesshu Toyo, (1420-1506) 雪舟, 日本画家
Sesson (1504-1589后) 雪村, 日本画家
Sesto, Cesare da, 见 *Cesare da Sesto*
Settignano, 见 *Desiderio da Settignano*
Seurat Georges (1859-1891) 乔治·修拉, 法国画家
Severini, Gino (1883-1966) 吉诺·塞韦里尼, 意大利画家
Severus, Septimus (二世纪) 塞普蒂穆斯·塞韦鲁斯, 古罗马建筑师
Shahn, Ben (1898-1969) 本·沙恩, 美国画家
Shaw, Richard Norman (1831-1912) 理查德·诺曼·肖, 英国建筑师
Sheeler, Charles (1883-1965) 查尔斯·希勒, 美国画家、摄影家
Siberechts, Jan (1627-1703) 扬·西贝雷赫茨, 佛兰德画家
Sickert, Walter Richard (1860-1942) 沃尔特·理查德·西克特, 英国画家
Signac, Paul (1863-1935) 保罗·西涅克, 法国画家
Signorelli, Luca (约1441-1523) 卢卡·西尼奥雷利, 意大利画家
Siloe, Diego de (约1495-1563) 迭戈·德·西洛埃, 西班牙雕塑家、建筑师
Siloe, Gil de (?-约 1501) 希尔·德·西洛埃, 西班牙雕塑家
Simone Martini (1280?-1344) 西莫内·马丁尼, 意大利画家
Simonetti (十八世纪) 西莫内蒂, 意大利建筑师

Simons, Michiel(?-1673) 米希尔·西蒙斯, 荷兰画家

Sinan, Qoja Mimar(1490-1558) 科雅·米马尔·西南, 土耳其建筑师

Sigueiros, David Alfaro(1896-1950) 戴维·阿尔法罗·西凯罗斯, 墨西哥画家

Sisley, Alfred(1840-1899) 艾尔弗雷德·西斯莱, 法国画家

Skidmore, Louis(1897-1962) 路易斯·斯基德莫尔, 美国建筑师

Slevogt, Max(1868-1932) 马克斯·斯勒福格特, 德国画家

Sloan, John(1871-1951) 约翰·斯隆, 美国画家

Sloditz, René Michel(1705-1764) 勒内·米歇尔·斯洛迪茨, 法国雕塑家

Sluter, Claus(约1340-约1405) 克劳斯·斯吕特, 荷兰画家

Sluyters, Jan(1881--1957) 扬·斯勒伊特斯, 荷兰画家

Smet, Gustave de(1877-1943) 居斯塔夫·德·斯梅特, 比利时画家

Smibert, John(1688-1751) 约翰·斯米伯特, 美国画家

Snayers, Pieter(1592-1666) 彼得·斯纳耶尔斯, 佛兰德画家

Snyders, Frans(1579-1657) 弗兰斯·斯尼德斯, 佛兰德画家

Sodoma, Il(1477-1549) 伊尔·索多马, 意大利画家

Soest, Conrad Von(十五世纪) 康拉德·冯·泽斯特, 德国画家

Sognot, Louis (二十世纪) 路易·索尼奥, 法国画家

Solana, Jose Gutierrez(1886-1945) 何塞·古铁雷斯·索拉纳, 西班牙画家

Solari, Giovanni(约 1410-1480) 乔瓦尼·索拉里,意大利建筑师

Solimena, Francesco(1657-1747) 弗朗切斯科·索利梅纳,意大利画家、建筑师

Soufflot, Jacques(1713-1780) 雅克·苏弗洛,法国建筑师

Soutine, Chaim(1894-1943) 卡伊姆·索乌廷,立陶宛画家

Starove, Ivan Yegorovich(1743-1808) 伊凡·耶戈罗维奇·斯塔罗夫,俄国建筑师

Steen, Jan Havicksz(1625/26-1679) 扬·哈菲克斯·斯泰恩,荷兰画家

Steer, Philip Wilson(1860-1942) 菲利普·威尔逊·斯蒂尔,英国画家

Stoss, Veit(约 1447-1533) 法伊特·施托斯,德国雕塑家

Strozzi, Bernardo(1581-1644) 贝纳尔多·斯特罗齐,意大利画家

Stuart, Gilbert(1755-1828) 吉尔伯特·斯图尔特,美国画家

Stubbs, George(1724-1806) 乔治·斯塔布斯,英国画家

Sturm, Ferdinand (十六世纪) 费迪南德·斯蒂尔姆,荷兰画家

Subes (二十世纪) 絮布,法国画家

Sullivan, Louis Henry(1856-1924) 路易斯·亨利·沙利文,美国建筑师

Sutherland, Graham(1903-) 格雷厄姆·萨瑟兰,英国画家

Suvee, (1743-1809) 絮韦,法国画家

Tailleux (二十世纪) 塔耶, 法国画家

Tanguy, Yves(1900-1957) 伊夫·唐居伊, 法国画家

Tato (二十世纪) 塔托, 意大利画家

Teniers, David, the Younger(1610-1690) 达维德·特尼尔斯, 佛兰德画家

TerBrugghen, Hendrick(1588-1629) 亨德里克·泰尔布吕根, 荷兰画家

Terechkovitch, Constantin(1902-) 康斯坦丁·捷列奇科维奇, 俄国画家

Terzi, Filippo(1520-1597) 菲利波·泰尔齐, 意大利建筑师

Theotocopulo, Domenico, 见 *El Greco*

Thomon, Thomas de(1754-1813) 托马·德·托蒙, 俄国建筑师

Thomyre, (1751-1843) 托米尔, 法青铜制作者

Thornhill, Sir James(1675-1734) 詹姆斯·桑希尔爵士, 英国画家

· *Thornton, William*(1759-1828) 威廉·桑顿, 美国建筑师

Thorvaldsen, Albert Bertel(1768/ 70-1844) 阿尔伯特·伯泰尔·托瓦尔德森, 丹麦雕塑家

Thulden, Theodoor Van(1606-1669) 泰奥多尔·范·蒂尔登, 佛兰德画家

Thumb brothers (十八世纪) 图姆布兄弟, 德国建筑师

Tibaldi, Pelligrino(1527-1596) 佩利格里诺, 蒂巴尔迪, 意

大利画家

Tiepolo, Giambattista(1696-1771) 詹巴蒂斯塔·蒂耶波洛,

意大利画家

Timayo (1899-) 蒂马约·,墨西哥画家

Tintoretto (1518-1594) 丁托雷托, 意大利画家

Titian (约1487-1577) 提香, 意大利画家

Tobey, Mark(1890-) 马克·托比, 美国画家

Tome, Narciso(约 1690-1742) 纳西索·托梅, 西班牙建筑师、雕塑家、画家

Toorop, Jan Theodorus(1858-1928) 扬·泰奥多吕斯·托罗普, 荷兰画家

Torel, William (十三世纪下半叶—十四世纪上半叶) 威廉·托雷尔, 英国雕塑家

Torrigiano, Pietro(1472-1528) 彼得罗·托里贾诺, 意大利建筑师

Tuolouse-Lautrec, Henri de(1864-1901) 亨利·德·图卢兹—洛特雷克, 法国画家

Tozzi, Mario (二十世纪) 马里奥·托齐, 意大利画家

Tristan, Luis(约1586-1624) 路易斯·特里斯坦, 西班牙画家

Troost, Cornelis(1697-1750) 科内利斯·特罗斯特, 荷兰画家

Troy, Jean-François de(1679-1752) 让·弗朗索瓦·德·特鲁瓦, 法国画家

Trumbull, John(1756-1843) 约翰·特朗布尔

Tura, Cosimo(1430-1495) 科西莫·图拉, 意大利画家

Turner, Joseph Mallord William(1775-1851) 约瑟夫·马洛德·威廉·特纳, 英国画家

Turriano, João (十七世纪) 若奥·图里亚诺, 葡萄牙建筑师

Twachtmann, John Henry(1853-1902) 约翰·亨利·特沃奇特曼, 美国画家

Tytgat, Edgard(1879-1957) 埃德加·蒂特加特, 比利时画家

Ucello, Paolo(1397-1475) 保罗·乌切洛, 意大利画家

Uden, Lucas Van(1595-1672) 吕卡斯·范·于登, 佛兰德画家

Ugolino, Andrea di, 见 *Pisano, Andrea*

Utamaro(1753-1806) 哥磨, 日本画家

Utrillo, Maurice (1883-1955) 莫里斯·于特里约, 法国画家

Valdes Leal, Juan de(1622-1690) 胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔, 西班牙画家

Valensi (二十世纪) 瓦朗西, 法国画家

Valkenborch, Gillis Van(约1570-1622) 吉利斯·范·法尔肯博尔赫, 佛兰德画家

Valmier (二十世纪) 瓦尔米埃，
Vanbrugh, Sir John(1664-1726) 约翰·范布勒爵士，英国
建筑师
Vandaelvira (十六世纪) 班达尔维拉，西班牙建筑师
Vanderlyn, John (1775-1852) 约翰·范德林，英国画家
Van der Weyden, 见 *Weyden, Van der*
Van Dyck, 见 *Dyck, Van*
Van Eyck, 见 *Eyck, Van*
Van Gogh, 见 *Gogh*
Van Rysselberghe, Theo(1862-1926) 泰奥·范·里塞尔贝
尔赫，比利时画家
Vanvitelli, Luigi(1700-1773) 路易吉·万维泰利，意大利
建筑师
Vasari, Giorgio(1511-1574) 乔治·瓦萨里，意大利画家、
建筑师、传记作家
Vasquez, Lorenzo (十五世纪) 洛伦索·巴斯克斯，西班
牙建筑师
Vassé, Julien(1716-1772) 朱利安·瓦塞，法国雕塑家
Vecchietta, Lorenzo(约 1412-1480) 洛伦佐·韦基耶塔，意
大利画家、雕塑家、建筑师
Vecchio, 见 *Palma Vecchio*
Vecelli, Tiziano, 见 *Titian*
Veen, Otto Van(*Veenius*, 1556-1629) 奥托·范·费恩，佛
兰德画家
Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y(1599-1660) 迭戈

· 罗德里格斯·德·席尔瓦—贝拉斯克斯，西班牙画家
Velde, Henri Van de(1863-1957) 亨利·范·德·韦尔德，比利时建筑师、画家
Verdun, Nicola de (十二世纪) 尼古拉·德·韦尔东，法国青铜器制作者
Vergara, Ignacio (十八世纪) 伊格纳西奥·贝尔加拉，西班牙建筑师
Vergos, Pablo, the Elder(?-1495) 巴勃罗·贝尔戈斯，西班牙画家
Verhaecht, Tobias Van(1561-1631) 托比亚斯·范·弗哈赫特，佛兰德画家
Vermeer, Jan Reyniersz(1632-1675) 扬·雷伊尼尔斯·弗梅尔
Vernet, Claude Joseph (1714-1789) 克洛德·约瑟夫·韦尔内，法国画家
Vernet, Emile Jean Horace (1789-1863) 埃米尔·让·奥拉斯·韦尔内，法国画家
Veronese, Paolo (1528-1588) 保罗·韦罗内塞，意大利画家
Verrocchio, Andrea del (1435-1488) 安德烈亚·德尔·韦罗基奥，意大利雕塑家、画家
Vicent, Mateus(十八世纪) 马特乌斯·维森特，葡萄牙建筑师
Vien, Joseph Marie(1716-1809) 约瑟夫·玛丽·维安，法国画家
Vigée-Lebrun, Madame(1755-1842) 维热—勒布伦夫人，法

国画家

Vignola, Giacomo Barozzi(1507-1573) 贾科莫·巴罗齐·维尼奥拉, 意大利建筑师

Vignon, Claude, the Elder(1593-1670) 克洛德·维尼翁, 法国画家

Viheiredin (十六世纪) 维海尔丁, 土耳其建筑师

Villanueva, Juan de (1739-1811) 胡安·德·比利亚努埃瓦, 西班牙建筑师

Villon, Jacques (1875-1963) 雅克·维荣, 法国画家

Vincent (1746-1816) 樊尚, 法国画家

Vinckeboons, David (1576-1629) 达维德·劳克博恩斯, 佛兰德画家

Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel (1814-1879) 欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱—勒—迪克, 法国建筑师

Vischer, Peter, the Elder (1460?-1529) 彼得·菲舍尔, 德国雕塑家

Visconti, Louis Tullius Joachim (1791-1853) 路易·蒂吕斯·若阿基姆·维斯孔蒂, 法国建筑师

Vitruvius (公元前一世纪) 维特鲁维乌斯, 古罗马建筑师、工程师

Vitullo (二十世纪) 维蒂洛, 法国画家

Vivarini, Antonio (约1415/ 20-1476/ 84) 安东尼奥·维瓦里尼, 意大利画家

Vivarini, Bart olommeo (1431/ 32-1491?) 巴尔托洛梅奥·维瓦里尼, 意大利画家

Vivin (二十世纪) 维万, 法国画家

Vlaminck, Maurice de (1876-1958) 莫里斯·德·弗拉曼克, 法国画家

Vogels Guillaume (1836-1896) 纪尧姆·沃热尔斯, 比利时画家

Vogensky, (二十世纪) 沃根斯基, 法国工艺美术家

Voronikhine, Andrei Nikiforovich (1760-1814) 安德莱·尼基福罗维奇·沃罗尼希恩, 俄国建筑师

Vos, Cornelis de (约1585-1651) 科内利斯·德·福斯, 佛兰德画家

Vos, Paul de (约1596-1678) 保罗·德·福斯, 佛兰德画家

Vouet, Simon (1590-1649) 西蒙·武埃, 法国画家

Voysey, Charles Francis Annesley (1857-1941) 查尔斯·弗朗西斯·安斯利·沃伊齐, 英国建筑师

Vrancx Sebastian (1573-1647) 塞巴斯蒂安·弗兰克斯, 佛兰德画家

Vredeman de Vries, Hans (1527-1604/23) 汉斯·弗雷德曼·德·弗里斯, 荷兰画家

Vuillard, Edouard (1868-1940) 爱德华·维亚尔, 法国画家

Vuolvinio (九世纪) 沃尔维尼奥, 意大利金银匠

Walker, Ralph (1889-) 拉尔夫·沃克, 美国建筑师

Wappers, Gustave (1803-1874) 居斯塔夫·瓦佩尔斯, 比利时画家

Warin, Jean (1596-1672) 让·瓦兰, 法国雕塑家
Watteau, Jean Antoine (1684-1721) 让·安托万·瓦托, 法国画家
Webb, Philip Speakman (1831-1915) 菲利普·斯皮克曼·韦布, 英国建筑师
Weber, Max (1882-1961) 马克斯·韦伯, 美国画家、雕塑家
Wedgwood, Josiah (1730-1795) 乔赛亚·韦奇伍德, 英国陶瓷制造者
West, Benjamin (1738-1820) 本杰明·韦斯特, 英国画家
Weyden, Rogier Van der (1399/ 1400-1464) 罗吉尔·范·德尔·韦伊登, 佛兰德画家
Whistler, James Abbott Mcnirill (1834-1903) 詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒, 美国画家
Wiertz, Antoine (十九世纪) 安托万·维尔茨, 比利时画家
Wildens, Jan (1586-1653) 扬·维尔登斯, 佛兰德艺术家
Willink, Carel Albert (1900-) 卡勒尔·阿尔贝特·维林克, 荷兰画家
Wils, Jan (二十世纪) 扬·维尔斯, 荷兰建筑师
Wilson, Richard (约1713-1782) 理查德·威尔逊, 英国画家
Witz, Conrad (约1400-约1445) 康拉德·维茨, 德国画家
Wl'rick, (1882-1944) 弗莱里克, 法国雕塑家
Woestyne, Gustave Van de (1881-1947) 居斯塔夫·范·德·武斯蒂恩, 比利时画家
Wohlgemut Michel (十五世纪) 米歇尔·沃尔格穆特,

德国画家

Wood, Christopher (1901-1930) 克里斯托弗·伍德，英国画家

Wood, Grant (1892-1942) 格兰特·伍德，美国画家

Wood, John, the Elder (1704-1754) 老约翰·伍德，英国建筑师

Wood, John, the Younger (1728-1781) 小约翰·伍德，英国建筑师

Wouters, Rick (1882-1916) 里克·沃特尔斯，比利时画家、雕塑家

Wren, Sir Christopher (1632-1723) 克里斯托弗·雷恩爵士，英国建筑师

Wright, Frank Lloyd (1869-1959) 弗兰克·劳埃德·赖特，美国建筑师

Wyeth, Andrew Newell (1917-) 安德鲁·纽厄尔·韦思，美国画家

Yencesse, (1900-) 扬瑟斯，法国雕塑家

Zadkine, Ossip (1890-1967) 奥西普·扎德金，法国雕塑家

Zakharoff, Adrian Dmitrievich (1761-1811) 阿德里安·德米特里维奇·扎哈罗夫，俄国建筑师

Zeuxis (公元前五世纪末叶至公元前四世纪初叶) 泽夫克西

斯，古希腊画家

Zevio, Stefano da(1375-1438后) 斯特凡诺·达·泽维奥，
意大利画家

Zimmermann, Dominikus(1685-1766) 多米尼库斯·齐默
尔曼，德国建筑师

Zimmermann, Johann Baptist(1680-1758) 约翰·巴普蒂
斯特·齐默尔曼，德国建筑师

Zoffany, Johann(1734/ 35-1810) 约翰·措法尼，英国画家

Zorach, William(1887-1966) 威廉·佐拉奇，美国雕塑家

Zuccaro, Federico(约1542-1604) 费代里科·祖卡罗，意大利
画家、艺术理论家

Zurbaran, Francisco de(1598-1664) 弗朗西斯科·德·苏
尔瓦兰，西班牙画家

人名录的内容出自：*McGraw-Hill Dictionary of Art, 1970*;
The Oxford Companion to Art, 1979, 与本书略有出入，
以资参考。